A. 34.646

E. LOVINESCU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

1900—1937

122359

69

EDITURA LIBRĂRIEI
SOCEC & Co., S. A.
BUCUREŞTI

PREFAŢĂ

In această lucrare nu bat drumuri noi ci mă întorc pe un drum bătut de mult, a cărui concluzie a fost o istorie similară, concepută în şase mari volume, apărută în cinci, şi oprită la 1925. In ultimii zece ani s'a produs însă o literatură foarte abundentă şi de bună calitate, vrednică de a fi clasată şi încadrată. Trecerea dela foiletonul de ziar în firida istoriei literare şi apoi a cărţilor de lectură şi a manualelor şcolare e mult mai anevoioasă decât s'ar putea închipui. Exemplul recent al manualelor d-lui Al. Rosetti ne aduce dovada.

Plecând dela intenţia sincronizării gustului estetic al tinerimii cu adevăratul stadiu de evoluţie a literaturii noastre contemporane, d-sa a introdus valorile noi consacrate unanim de critica literară, dând, de pildă, locul cuvenit d-lor T. Arghezi şi Ion Barbu. Adevăruri atât de indiscutabile au părut însă revoluţionare şi manualele au fost atacate ca antinaţionale şi corupătoare ale gustului tinerimii române. Vântul de obscurantism literar atât de puternic astăzi a suflat şi asupra acestei încercări de a nu mai forma gustul literar al viitoarelor generaţii după modele de mult depăşite.

Intenţia de a condensa într'un singur volum experienţa a treizeci de ani de luptă pentru îndrumarea gustului literar în sensul evoluţiei fireşti a literaturii române o am mai de mult, „Istoria" mea în cinci volume ne putând încăpea în toate mâinile şi neducând evoluţia scrisului până în zilele noastre. Evenimentele din Mai şi inteţirea vântului de obscurantism — deşi fără niciun fel de repercuţie asupra literaturii propriu *zise — m'au îndemnat să zoresc elaborația acestui volum de constatări clare și de concluzii sigure, ce expun sub formă enunciativă chestiunile controversate doar în opinia unui public lipsit de educație literară. Nu e vorba de a manifesta un spirit revoluționar și de a lua atitudini avantgardiste; un astfel de „îndreptar" literar nu poate avea decât rolul de înregistrare și de consfințire a unor situații de fapt bine stabilite și necontestate de critica literară.*

S'ar putea obiecta însă că, dacă concluziile unui astfel de studiu sunt întrucâtva rezultate câștigate și valabile, nu se vede necesitatea abaterii muncii mele la simpla popularizare a unor date recunoscute. Tragedia scrisului românesc constă în faptul că evoluția gustului literar a publicului n'a mers paralel cu evoluția literaturii însăși. Pe când literatura prin scriitorii cei mai însemnați (T. Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, L. Rebreanu, I. Barbu etc., etc.) s'a încadrat printre valorile absolute, educația estetică a publicului a rămas mult îndărăt. Format după modelele de mult intrecute ale cărților de citire și mai apoi de lectura unei literaturi primare și copleșită de tendențe în afară de arta propriu zisă, literatura bună întâmpină rezistența sau indiferența lui. Nu ne putem totuși plânge de acțiunea criticii foiletonistice sau de simplă informație: ea este în unanimitate pe linia adevăratei concepții estetice. Apariția în critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea n'ar mai fi cu putință; acțiunea directoare a d-lui N. Iorga, atât de puternică la începutul veacului, nu mai are nicio influență asupra literaturii contemporane. Scrisul lui G. Ibrăileanu cu preocupările lui sociale pare un fenomen anacronic. Unanimitatea criticilor de azi stau pe aceeași linie a esteticei pure, care, plecând dela T. Maiorescu, sub forma mai mult a criticei culturale, abătându-se prin stratul cu mult prea greoi al d lui M. Dragomirescu, trecând prin mine, sub forma criticei excluziv literare, pentru a se risipi apoi în noua generație critică, a izolat fenomenul estetic de toate defunctele preocupări ale sămănătorismului și ale poporanismului.

Dacă confuziunile de elemente eterogene nu se mai găsesc azi nici la scriitori, nici la critici, ele sunt la baza spiritului public format prin cărți de lectură mediocre, prin profesori formați ei înșiși la aceste cărți ale trecutului, prin propagandiști culturali, naționaliști și ortodocși, și prin atâți compatrioți bine intenționați ce confundă etnicul, eticul sau culturalul cu esteticul, adică imensa majoritate a națiunii neliterare. Pentru luminarea și orientarea tinerimii rău îndrumate în materie estetică, am crezut de cuviință că trebue să scriu această „Istorie a literaturii române contemporane" *cu judecăți precise și fără controverse. Ea năzuește la rolul de îndreptar literar al generației actuale.*

E. LOVINESCU.

Mai 1936 — Mai 1937.

Ionel T
Ludovic
Al. Las
G. M.
Victor
Mihail
Ion Pe
C. San
Gala
Caton
I. C.
I. Ag
I. Sla
L. Re
C. A
I. Pe
Geor
I. A.
Dam
D. I
G. I
N.
Al.
C.
Mir

I.

EVOLUŢIA IDEOLOGIEI LITERARE

I.

SĂMĂNĂTORISMUL.

1. Mişcarea ideologică.

Ideologia eminesciană

Inceputul veacului se caracterizează printr'o mişcare naţionalistă izvorîtă din ideologia lui Eminescu, amestec de criticism junimist şi de misticism naţional. Problema neamului nostru trezise în junimişti un interes mai mult raţional; în Eminescu găsise însă o rezonanţă mult mai adâncă. In conştiinţa lui prezentul se legase de un trecut simţit ca o realitate; evoluţionismul junimist se prefăcuse în reacţionarism şi simplele consideraţii asupra valorii sociale a ţărănimii într'un misticism ţărănesc cu totul deosebit de junimism. Sub aceeaş formă a solidarităţii naţionale prin tradiţie şi a exaltării păturii rurale ca o unică realitate socială şi în aceeaş expresie lirică şi pamfletară, idiologia, pe bază mai mult sentimentală a marelui poet a reapărut în pragul veacului şi în mişcarea *Sămănătorului,* pentru care desgroparea publicisticei lui uitate a luat importanţa unui moment istoric. Fără ecou real în momentul producerii sale, ideologia eminesciană şi-a răscumpărat timpul pierdut; pusă în circulaţie prin mişcarea sămănătoristă, continuată apoi prin oameni şi acţiuni felurite, ea trăieşte şi astăzi în toate manifestările naţionalişte ce se re-

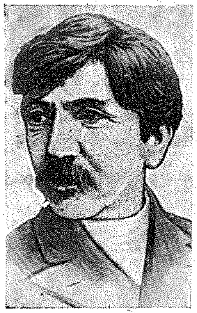
M. Eminescu

clamă încă dela „actualitatea lui Eminescu". Nu se poate începe studiul atmosferii acestei epoci decât prin precizarea rolului *Sămănătorului* şi mai ales, al lui N. Iorga (Mai 1903—Aprilie 1906) animatorul sensibiiltăţii lui literare.

Sămănătorul

Deşi acţiunea propriu zisă a *Sămănătorului* începe prin colaborarea lui N. Iorga ea fusese, totuşi, precizată în aceleaşi cadre de naţionalism, de poporanism şi de didacticism moralizator chiar de întemeietorii lui, Al. Vlahuţă şi G. Coşbuc[1].

G. Coşbuc


Al. Vlahuţă

Concepţia artei în funcţie de naţiune şi a naţiunii în funcţie, în genere, de ţărănime, a fost afirmată apoi mult mai dârz de N. Iorga. Sub cuvânt că şi mişcarea lui M. Kogălniceanu dela 1840 ca şi teoriile lui Alecu Russo au pornit dela aceeaşi valorificare a literaturii prin caracterul specific al rasei şi dela principiul naţionalizării ei printr'o apropiere mai intensă de spiritul şi limba populară, această concepţie a fost privită de unii critici ca lipsită de originalitate. Fără să conţină vreo noutate, şi această formulă, ca oricare alta, nu-şi scoate însă forţa decât din momentul transformării într'o acţiune determinată şi susţinută. In artă originalitatea nu stă în noutatea formulei ci în talentul şi energia celui ce isbuteşte să-i dea actualitate. Intr'o literatură cu o largă bază rurală, N. Iorga a reuşit să facă din „naţionalizarea" şi „ruralizarea" literaturii o formulă nouă şi militantă. Iată de ce trebue să ţină seamă orice istorie a culturii noastre.

N. Iorga

Sensul „Sămănătorului"

Dacă sub raportul ideologiei sociale şi culturale, raţionalismul, tradiţionalismul, reacţionarismul mişcării *Sămănătorului* intră în seria tuturor mişcărilor moldoveneşti începute cu *Dacia Literară* dela 1840, sub raportul pur literar, ea înseamnă continuarea epocii eroice a literaturii române de dinaintea criticismului junimist; confundând etnicul cu esteticul, pe care Maiorescu le separase, ea a anulat, aşa dar, câştigurile generaţiei precedente. Cum nu se mai putea prezenta sub vechea formă a naţionalismului verbal şi euforic, etnicul a reapărut sub forma nouă a „culturalului"; literatura nu mai era privită atât prin calitatea sa estetică, cât prin acţiunea sa de educaţie naţională, — confuzie de poziţii care, la adăpostul unei misiuni culturale lăudabile, a îngăduit invazia mediocrităţii literare.

In rezumat: ideologic, sămănătorismul reprezintă unul din aspectele rezistenţei sufletului naţional faţă de revoluţia formelor sociale; literar, el este expresia estetică a acestei atitudini reacţionare cu cele două caractere esenţiale: dragoste de trecut, de unde literatura eroică şi patriarhală şi dragostea de ţărani, de unde idealizarea şi compătimirea lor.

---

[1] *Semănătorul* a apărut din iniţiativa şi sprijinul lui Haret şi sub direcţia lui A. Vlahuţă şi Gh. Coşbuc la 2 Decemvrie 1901. Colaboratorii mai mult ardeleni — G. Coşbuc, Ion Gorun, Ilarie Chendi, Maria Cunţan, Maria Ciobanu, V. Cioflec, St. O. Iosif, Sextil Puşcariu, Constanţa Hodoş, etc., — i-au determinat chiar de la început caracterul poporanist. Din anul al doilea (1903), apare „sub direcţia unui comitet"; Vlahuţă nu mai colaborează; colaboraţia ardeleană se accentuează şi prin I. Scurtu, Ion Bârseanul, Zaharia Bârsan, I. Agârbiceanu, Gh. Stoica etc., la care se adaugă câţiva scriitori moldoveni: D. Anghel, Corneliu Moldovanu, M. Sadoveanu. Criticul revistei continuă, până la conflictul cu N. Iorga, a fi Chendi, ce se punea pe terenul tradiţionalismului şi al poporanismului. In acest an printre colaboratori se mai adaugă Miron Aldea (C. Sandu-Aldea) şi Fatma (Elena Farago), P. Cerna, Em. Gârleanu, Oct. Goga, S. Mehedinţi. La 22 Oct. 1906, odată cu No. 43, N. Iorga se retrage din direcţia revistei, care rămâne sub direcţia lui D. Anghel, St. O. Iosif, M. Sadoveanu, C. Sandu-Aldea I. Scurtu; în 1908, revistei i se adaugă la partea ştiinţifică, G. M. Murgoci; tot din 1908 începe colaborarea lui Aurel C. Popovici prin articole de doctrină naţionalistă şi reacţionară; la 2 Ian. 1909, în plină decadenţă de altfel, revista trece sub direcţia lui Aurel C. Popovici; în 1910 se retrage şi Aurel C. Popovici, conducerea efectivă a revistei rămânând pe seama lui Ion Scurtu. In al nouălea an al existenţii sale, *Semănătorul* dispare la 27 Iunie 1910.

Meritul mişcării *Sămănătorului* nu stă, după cum am spus, în originalitatea formulei şi nici chiar în valoarea artistică a literaturii sale ci în acţiunea animatorului, la al cărui glas s'au ridicat şi organizat energii noi; în Capitală şi în provincie au apărut, astfel, reviste puse în serviciul aceluiaş misticism naţional şi al aceleiaşi literaturi privite în funcţia sa etnică, despre care ne rămâne să amintim câteva cuvinte.

Luceafărul

Infiinţată încă dela 1 Iulie 1902, sub direcţia lui Al. Ciura, revista studenţească dela Budapesta *Luceafărul* se adaugă mişcării sămănătoriste [1]; din coloanele ei avea să răsară numele lui Octavian Goga, poetul cel mai reprezentativ al întregei mişcări şi teoreticianul artei sale rurale şi revoluţionare.

Făt-Frumos

Apărut la 15 Martie 1904, la Bârlad, sub conducerea lui G. Tutoveanu, Ion Adam, Emilgar, D. Nanu şi A. Mândru, *Făt-Frumos* cere dela numărul 2 prin pana lui A. C. Cuza, „să fim Români în toate manifestările vieţii noastre. Să facem artă şi literatură românească în spiritul şi din izvorul nesecat al geniului nostru propriu [2]".

Ramuri

Apărută la 1 Decembrie 1905 sub direcţia lui C. Ş. Făgeţel, revista craioveană *Ramuri* îşi menţine şi azi foarte intermitent existenţa. Se înţelege dela sine literatura, pe care o putea face o revistă, în paginile căreia D. Tomescu reproducea, nu fără energie de ton şi intransigenţă, ideile dictatorului bucureştean.

Junimea literară

Apărută în Ianuarie 1904 la Cernăuţi, revista *Junimea literară* sub direcţia lui Iancu Nistor şi prin literatura publicată şi prin critica lui Sextil Puşcariu şi George Tofan era de esenţă sămănătoristă.

Convorbiri literare

Şi activitatea *Convorbirilor literare* în timpul directoratului lui S. Mehedinţi (1907—1924) se încadrează tot în acţiunea sămănătoristă. In *Primăvara literară*, publicată chiar în *Sămănătorul* (20 Febr. 1905), S. Mehedinţi îşi arătase entuziasmul faţă de literatura nouă „ce se inspiră din viaţa poporului nostru (dispreţuind ademenirea curentelor literare de aiurea)".

Se poate spune, aşa dar, că acţiunea naţionalistă pornită de *Sămănătorul* a pus stăpânire pe cea mai mare parte a publicisticei literare a epocei.

Popularizată la început sub forma paseismului şi a ţărănismului, ideologia eminesciană a fost împinsă apoi la consecinţele ei extreme, sub forma naţionalismului integral sau a antisemitismului, de A. C. Cuza şi, sub forma naţionalismului, de bănăţeanul Aurel C. Popovici.

A. C. Cuza

A. C. Cuza

Prin seria de articole publicate în *Făt-Frumos* şi adunate apoi în 1905 în volumul *Naţionalitatea în artă*, A. C. Cuza deschide cu o singură idee toate lacătele şi rezolvă toate problemele. Naţionalitatea, susţinea anume d-sa, e puterea creatoare a culturii umane; arta nu poate să existe decât ca artă naţională — cultura umană, decât prin cultura naţiilor — naţiunile decât prin cultura lor originală; după cum în ordinea socială trebue să întărim clasa rurală, şi să înfiinţăm aproape inexistenta clasă de mijloc, în ordinea culturală, trebue să întemeiem o cultură „curat românească" prin colaboraţia numai a „Românilor de sânge". In realitate, nu se poate vorbi de o cultură naţională în sensul limitativ al unei creaţii excluzive şi nici discuta afirmaţia culturii originale ca singura posibilitate de existenţă a naţiunii, înainte de a se fi precizat valoarea noţiunii de originalitate în materie de cultură.

---

[1] S'a mutat apoi la Sibiu la 15 Oct. 1906 apărând sub direcţia Al. Ciura, Oct. Goga şi Oct. Tăslăuanu şi în urmă numai a lui Oct. Tăslăuanu. Despre revistă cf. Oct. Tăslăuanu, *Amintiri dela Luceafărul*, 1936.

[2] A. C. Cuza, *Ideea naţională română*.

Aurel C. Popovici

Impinsă, sub forma antisemitismului, la ultimile sale concluzii de A. C. Cuza, ideologia eminesciană a avut aceeaşi soartă sub forma reacţionarismului prin teoriile lui Aurel C. Popovici, expuse mai întâi *Sămănătorul*[1]).

13 Martie 1906

Pentru fixarea atmosferei epocei prin exemplul transformării unei ideologii literare într'un fenomen social, vom aminti mişcarea dela 13 Martie 1906, cunoscută sub numele de *„lupta pentru limba românească"*, pornită împotriva intenţiei unor doamne dela societatea *Obolul* de a juca în franţuzeşte pe scena Teatrului Naţional. N. Iorga publică în *Epoca* dela 12 Martie o „rugăminte", prin care, în numele strămoşilor şi al „sufletului chinuit al acestui neam" invita publicul să nu ia parte la reprezentaţii. După o primă conferinţă în faţa studenţilor la Universitate, el mai ţinu alta publică, chiar în ziua de 13 Martie, în care nu atacă numai „limba boierească" ci şi „revoluţia boierească a generaţiei paşoptiste decât care nici o altă generaţie din lume n'a căzut mai adânc în noroi etc.". Manifestaţia a avut loc şi prin faptul unei represiuni violente a dus la un rezultat neaşteptat, împingându-l pe N. Iorga în primul plan al vieţii noastre publice. Talentul lui de tribun a reuşit, astfel, să transforme un fapt cultural într'un fenomen social cu repercuţiuni în toate stratele culte; transformare, pe care s'a şi grăbit să o folosească în scopuri politice, întemeiând mai întâi o *Frăţie a bunilor Români* (Iaşi, 19 Martie), şi apoi un partid politic, cu a cărui întemeiere putem privi „sămănătorismul" literar ca încheiat, pentru a face loc naţionalismului politic, ale cărui destine cad alături de cadrele lucrării de faţă...

Alte Reviste

Desfăşurarea acţiunii politice şi culturale nu l'a împiedicat totuşi pe N. Iorga de a voi stăruitor să desfăşoare şi o acţiune literară. După dispariţia *Sămănătorului*, timp de mai bine de un sfert de veac, d-sa a scos diferite publicaţii literare *(Neamul românesc literar, Floarea darurilor, Linia dreaptă* şi acum în urmă *Cuget clar*, ca să nu mai vorbim de un număr impunător de reviste anexe provinciale) fără a isbuti să se mai încadreze în ritmul mişcării literare. Momentul istoric al confuziei culturalului cu esteticul trecuse şi din faptul că, cu toată recrudescenţa mişcărilor naţionaliste de acum, confuzia nu s'a mai produs, tragem concluzia salutară, că nici nu se va mai produce: credem apele literaturii definitiv despărţite de mişcările sociale şi politice, oricât de nobile şi folositoare ar fi ele. Imensa activitate propagandistă a lui N. Iorga risipită în atâtea publicaţii ineficace rămâne deci indiguită în cadre strict culturale, fără contact cu literatura timpului nostru; aceasta s'a văzut şi în acţiunea moralizatoare pornită în Mai anul trecut, (1936), în care nu l-a urmat nici un scriitor al generaţiei noi.

122359

---

[1]) Aurel C. Popovici, *Naţionalism sau democraţie. O critică a civilizaţiei moderne*, Minerva, 1906.

2. Critica sămănătoristă.

N. Iorga Poziţia criticei la sfârşitul veacului trecut se caracterizase prin lupta criticei „ştiinţifice" a lui C. Dobrogeanu-Gherea împotriva criticei estetice a lui T. Maiorescu: tot ceea ce, cu o disciplină intelectuală atât de sigură, separase şi precizase Maiorescu, fusese desgrădit de criticul socialist; arta a cunoscut, astfel, proclamarea primatului tendinţelor moralizatoare şi al idealurilor sociale. Prin renaşterea misticismului naţional dela începutul veacului, conceptul estetic a fost invadat şi de ideea naţională; fuziunea eticului constitue, astfel, formula criticei sămănătoriste şi poporaniste.

T. Maiorescu

C. Dobrogeanu-Gherea

Poziţia criticei lui N. Iorga se precizează, aşadar, mai întâi prin confuzia eticului cu esteticul, înglobând apoi şi confuzia etnicului, adică, luarea în considerare a artei numai prin raportul ei faţă de „popor" şi al ideei naţionale; eticul nu e privit în sine ca o necesitate pură a conştiinţei morale, ci prin calitatea sa practică, fie de a înobila poporul, fie de a-l reprezenta în notele sale specifice mai bine păstrate în ţărănime.

Dominată de ideia naţională, de obligaţia literaturii de a se valorifica prin caractere specifice mai pure la ţărănime, receptivitatea criticului faţă de valorile estetice ale literaturii contemporane străine, în genere, nu putea fi decât limitată pe motive etice; ea a devenit însă şi mai limitată faţă de noua literatură franceză, pe care o credea în descompunere.

In simbolism, de pildă, el a văzut o „deşanţare a minţilor" şi o „şarlatanie". „Aşa numitul simbolism, susţinea el, cu o convingere neştirbită până azi, întrucât nu e cu ştiinţă o farsă, o înşelătorie, ori un mijloc de parvenire literară, nu e decât o modă". „Simbolism, săpun literar care nu curăţă". Iată termenii cu care era tratată poezia lui Baudelaire, Verlaine, Henri de Régnier, Verhaeren, Moréas, Laforgue, Rimbaud, ce a revoluţionat întreaga literatură europeană, singura revoluţie poetică pornită din Franţa; şi cu aceiaşi termeni, — „literatură infamă, excrocherie literară, minţi deşănţate, şarlatanie, literatură de Pantelimon" — se exprima N. Iorga şi despre literatura scriitorilor ce au fixat la noi sensibilitatea poeziei contemporane. I-a fost dat, aşadar, acestui om de o rară bogăţie spirituală şi erudiţie literară, de un mare talent oratoric, să se arate neînţelegător faţă de noua sensibilitate ce se pregătea, de sensibilitatea estetică, fără contingenţe etice sau morale, ci de sine stătătoare; i-a fost dat, prin urmare, acestui director de sensibilitate naţională, să devină, mai întâi prin acţiunea pozitivă a mişcării sămănătoriste, interesantă de sigur şi esteticeşte, dar reacţionară prin ideologie, şi apoi prin acţiunea sa negativă de tribun iritat de prefacerile vremii; i-a fost dat, spunem, să devină un duşman al desvoltării fireşti a literaturii neamului său.

Cu o receptivitate estetică atât de limitată, ne rămâne să vorbim şi de valoarea instrumentului lui critic. Confuzia eticului, etnicului şi esteticului a răspuns, de sigur, unui temperament mai mult social decât estetic, dar a răspuns şi nevoei de certitudine: divers perceput după capacitatea estetică a individului, evoluabil în însuşi conceptul său, fenomenul pur estetic şi deci critica estetică nu oferă o indiscutabilă bază ştiinţifică; numai prin înglobarea eticului şi etnicului în estetic, putem păşi pe un teren mai sigur; noţiuni mult mai precise, moralul şi imoralul, folositorul şi nefolositorul, socialul şi antisocialul, cad în sfera bunului simţ; certitudinea ia deci locul controversei. Unui temperament categoric şi însetat de toate certitudinile nu-i putea conveni critica estetică, în care incertitudinea şi nuanţa sunt condiţiuni de existenţă, ci o critică dominată de principii etice sau naţionale indiscutabile ce-i ofereau un instrument de o mai mare preciziune şi o orientare dogmatică.

Intrebuniţarea unui instrument critic atât de nesigur, când se aplică în domeniul estetic, i-ar fi ridicat oricărui critic literar autoritatea necesară; nu însă lui N. Iorga, care reprezintă personalitatea culturală cea mai covârşitoare a acestui început de veac. Nu e vorba numai de ştiinţă şi de activitate multilaterară ci de însăşi personalitatea lui de animator al conştiinţei naţionale şi creator de valori, personalitate impresionantă şi prin puterea convingerii mistice şi prin mijloacele ei de expresie. Cei douăzeci şi cinci de ani încheiaţi dela acţiunea *Sămănătorului* au şters interesul multora dintre problemele discutate, fără să aibă vreo influenţă asupra forţei emoţionale a articolelor însăşi. N. Iorga trece, în genere, ca un scriitor prolix şi fără simţul arhitectonic: şi este în cărţile sale de erudiţie, în care amănuntul invadează ideia; în cărţile sale pasionale, el are însă o neegalată putere de contagiune. Mulţi l-au întrecut prin sobrietate, prin echilibru, prin eleganţă; nimeni nu l-a ajuns însă în căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apostolice nu s'a stins nici până azi şi probabil nu se va stinge, atâta timp cât vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului. In acest scop puterea explozivă a temperamntului e ajutată de mijloace literare unice: ironie, vervă, susţinută până în cele mai îndepărtate ramificaţii, patetismul, invectiva, suflul puternic al unei singure idei iraţionale se leagă în personalitatea lui literară sub forma atitudinei pamfletare. Nu e vorba de violenţa verbală cu care criticul a

însângerat tot ce nu intra în sfera receptivităţii sale, ci de nota specifică a personalităţii sale pasionale de a izola, de a mări şi de a diforma, de a trece, prin urmare, peste realitatea imediată pentru a o proecta sub forma unei realităţi superioare; sub pana sa înflăcărată, cele mai comune idei iau forme apocaliptice. Cu mai multă pondere în stabilirea raporturilor, cu mai mult simţ al nuanţelor, şi mai ales cu mai multă receptivitate estetică, el n'ar fi fost decât un critic literar cu o acţiune circumscrisă la un public limitat şi n'ar fi devenit cel mai mare pamfletar naţionalist şi animator al conştiinţii naţionale 1).

Ilarie Chendi Prin originea sa ardeleană, sămănătorist înainte de apariţia *Sămănătorului,* Ilarie Chendi a devenit apoi placa de înregistrare a literaturii sămănătoriste dela începutul veacului, adică criticul lui St. O Iosif, al Mariei Cunţan, al Mariei Cioban, al lui C. Sandu-Aldea şi mai ales al lui Oct. Goga.

Un critic, a cărui sensibilitate estetică trecea prin aceşti scriitori, un critic înzestrat cu un incontestabil spirit polemic, nu putea să nu-şi pună ca ţel principal al activiiăţii sale luptă împotriva modernismului. „Clişee de flaşnetari, după compoziţii împrumutate", repeta el 2)... de când există o literatură românească, ceva mai gol, mai sterp, mai fără inspiraţie firească, ca „vibraţiile artificale ale acestor mărunţişuri, nu s'a scris". Luptând astfel, pe deoparte, pentru o literatură crescută din literatura populară şi cu un caracter tendenţios naţional, întrucât latent orice literatură

---

1) Activitatea lui N. Iorga în domeniul criticei şi al istoriei literare este atât de vastă încât ne mulţumim să enumerăm câteva din lucrările principale: *Schiţe de literatură românească,* Iaşi v. I, II, 1892; *Istoria literaturii române în sec. XV,* Buc. Minerva, 1901 (2 vol.); *Istoria literaturii religioase a Românilor până la* 1688, Socec, 1904; *Contribuţii la istoria lit. rom. în veacul XVIII,* Buc. 1905; *Istoria lit. rom. din veacul* XIX, vol. I Buc. Minerva, 1907; vol. II, 1908; vol. III, Văleni, 1909; *Istoria literaturei româneşti contemporane,* în 2 vol., ed. Adevărul, 1934; *O luptă literară,* 2 vol. Văleni 1914, 1916; *Oameni care au fost.* Buc. 1916, întregite şi retipărite cu 3 vol. Edit. Fundaţiilor regale; *Isoria literaturilor romanice,* Buc. vol. I, 1919; v. III, 1919, etc. etc.

2) Ilarie Chendi, *Schiţe de critică literară, p. 136.*

e naţională, iar pe de altă parte, împotriva literaturii urbane, a simbolismului şi în genere a modernismului, acţiunea lui Chendi s'a indentificat deplin cu acţiunea sămătoristă. Numai întâmplarea le-a despărţit. Introducându-l pe N. Iorga la *Sămănătorul*, Chendi a fost silit puţin după aceea să se despartă de revistă şi de foştii tovarăşi de luptă, combătându-i.

Instrumentul criticei lui Chendi era *„impresia"* sub forma ei cea mai directă şi mai elementară, adică neraţionalizată sau organizată. Critica lui luptă pe treapta informaţiei literare pur subiective. In cadrele acestei receptivităţi estetice, părerile lui Chendi snnt totuşi judicioase, aşa că activitatea lui a fost binevenită. Opera de exterminare a miediocrităţii îndeplinită de Maiorescu într'o epocă mult mai turbure, a îndeplinit-o după jumătate de veac şi deci cu merite mult mai mici şi Chendi faţă de mediocritatea timpului sau, cu un simţ natural şi mijloace de expresie potrivite. Din nefericire, bunul lui simţ nu era limitat numai de o receptivitate estetică, peste care nu putea trece, ci şi de amestecul unui element pasional evident de adevărat pamfletar. Varietatea elementelor de care s'a servit i-a dat oarecare vioiciune stilistică şi portretistică, dar i-a săpat fundamentul criticei [1].

Ilarie Chendi

Ion Scurtu

Activitatea critică a lui Ion Scurtu, destul de preţuită în epoca *Sămănătorului*, nu poate fi pomenită decât pentru a ilustra o manieră detestabilă de

---

[1] Activitatea critică a lui Chendi se află cuprinsă în următoarele volume: *Inceputurile ziaristicei noastre*, 1789-1795, Orăştie, 1900; *Zece ani de mişcare literară în Transilvania* 1890-1900, *Oradea-Mare*, 1901; *Preludii*, ed. Minerva, Buc. 1903, ed. II, 1905; în colaborare cu Eugenia Carcalechi, *V. Alecsandri, Scrisori*, vol. I, Buc. 1904; *Foiletoane*, ed. Minerva, 1904; *Fragmente, informaţii literare*, Buc. 1905; *Impresii*, Buc. 1908; *Schiţe de critică literară*, ed. Cultura Naţională, 1924; *Portrete literare*, Bibl. p. toţi...

expresie bombastică, — azi ilizibilă şi pentru cercetările lui eminescologice de mult depăşite [1]).

D. Tomescu

La *Ramuri*, ideea naţională în literatură a fost ani de zile susţinută de pana viguroasă, de talent, a lui D. Tomescu, cu o intransigenţă de doctrină, cu o singuranţă de ton, contrazisă de desfăşurarea ulterioară a evoluţiei literare. Pe lângă fanatismul marilor credinţe, D. Tomescu a mai introdus în sămănătorismul său regional şi toate urile atmosferei viţiale a cafenelii bucureştene [2]).

C. S. Făgeţel

Nu acelaşi lucru se poate spune şi despre editorul revistei *Ramuri* C. Ş. Făgeţel, ale cărui *Credinţe literare* 1913 nu fixează atenţia prin nimic.

G. Bogdan-Duică

Deşi prin întinderea cunoştinţii amănuntului şi ingeniozitatea apropierilor, activitatea lui G. Bogdan-Duică în domeniul istoriei literare a veacului XIX-lea îi constitue o autoritate [3]) — amintim aici numai de activitatea lui minoră de critică literară risipită, cu deosebire, în revistele sămănătoriste (*Sămănătorul*, mai ales *Luceafărul*, *Ramuri* etc. şi în *Convorbiri literare*,

---

[1] Avem astfel: *M. Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903 (teză de doctorat); *Portretele lui Eminescu*, Buc. 1903. Ediţia cu o introducere a romanului *Geniu pustiu*, de Eminescu, Buc. 1904; M. Eminescu, *Lumină de lună. Poezii*, ediţie îngrijită după manuscrise de Ion Scurtu, Minerva 1912; M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, manuscrise inedite şi culegeri din ziare şi reviste, vol. I, 1870-77. Ediţie critică, Minerva, 1905.

[2] *Momente din lupta noastră*, T. Severin, 1914; *Naţionalismul*, Craiova, 1914; *Atitudini politice şi literare*.

[3] Dela G. Bogdan-Duică avem: *Petru Maior*, un studiu biografic, Cernăuţi 1893; *Procesul Episcopului Ioan Inochentie Clain*, Caransebeş, 1896; *Despre Grigore Alexandrescu*, Buc. 1900; *Despre Ţiganiada*, Buc. 1902. Introducere la vol. *Nicoleanu, Cârlova, Stamate*, poezii, Buc. ed. Minerva, 1906; *Titu Liviu Maiorescu*, discurs de recepţie, 1921; *Istoria ţărănismului*, vol. I: *Viaţa şi opera întâiului ţărănist român Ion Ionescu dela Brad*, Craiova, Ramuri, 1922; *Istoria literaturii române moderne*. Intâii poeţi munteni (I. Văcărescu, Heliade, Cârlova, Faca, Gr. Alexandrescu, C. A. Rosetti, Bolliac), Cluj, 1923. Două monografii: una asupra lui Gh. Lazăr, în colaborare cu G. Popa-Lisseanu şi alta asupra lui Simion Barnuţiu. Articolele de critică şi istorie literară ale lui G. Bogdan-Duică sunt risipite prin reviste. Aşa, avem recenzii şi crtice în

Societatea de mâine) şi neadunată până acum. Cu puţine excepţii G. Bogdan-Duică n'a atins probleme principiale, ci s'a menţinut în darea de seamă, făcută, de altfel, fără anume metodă, fără viziunea totalului, ci numai după o capricioasă izolare de amănunte şi prin comentarii strict personale şi fără nicio urmă de sensibilitate estetică [1]).

Convorbiri literare şi Studii de istorie literară ca: *Biografia lui C. Negruzzi, Spătarul Milescu, Al. Russo, S. Gesner, în lit. rom..* (în *Conv. lit.* 1901), *Conachi* (în *Conv. lit.* 1903), *Iancu Văcărescu* (în *C. L.* 1906), etc.

[1]) In capitolul criticei sămănătoriste, pentru Ardeal, trecem şi notiţele şi dările de seamă ale lui Octavian C. Tăslăuanu, publicate în *Luceafărul,* cu începere din Aprilie 1903 şi adunate în volumul *Informaţii literare şi culturale* (1903-1910) Sibiu, 1910.

Printre criticii care au făcut atmosferă semănătorismului menţionăm şi pe filologul Sextil Puşcariu cu broşura *Cinci ani de mişcare literară (1902—1906),* Buc., Minerva 1909. Sextil Puşcariu a mai publicat articole şi recenzii în *Junimea literară,* Cernăuţi 1908, 1911, 1912, în *Luceafărul,* XI, 1912, etc..

II

POPORANISMUL.

1. Mişcarea ideologică.

Evenimentul literar

Pentru a ajunge la obârşia „poporanismului", fără a recurge la istoria literaturii ruse, trebue să ne raportăm la articolele lui C. Stere din ziarul socialiştilor ieşeni *Evenimentul literar,* apărut la 20 Dec. 1893, din care vom reproduce câteva rânduri:

„Poporanismul e mai mult un sentiment general, o atmosferă, cum am zis, intelectuală şi emoţională, decât o doctrină şi un ideal hotărît; analizându-l, putem scoate din el următoarele elemente constitutive: *iubirea nemărginită pentru popor* — sub care se 'nţelege totalitatea concretă a masselor muncitoare şi producătoare — *apărarea devotată a intereselor lui, lucrarea entuziastă şi sinceră spre a-l ridica în înălţimea unui factor social şi cultural conştient şi neatârnat;* iar ca substrat teoretic putem arăta ideea: 1. că poporul *numai el singur are dreptate,* că el e veşnic martir, veacuri întregi a muncit, şi-a vărsat sângele său pentru a ridica, pe umerele sale, întreaga clădire socială şi 2. că toate păturile superpuse au, din pricina aceasta, faţă cu poporul, o *datorie atât de mare că dacă ar dori sincer s'o plătească, n'ar putea cu toate jertfele, cu tot devotamentul şi abnegaţia lor să plătească măcar procentele"* [1]).

Nefiind critic ci profet, C. Stere n'a mai revenit asupra ideilor şi a lăsat lui G. Ibrăileanu sarcina de a le explica şi de a le aplica la cazuri concrete.

---

[1]) *Evenimentul literar,* No. 13.

Curentul nou Doisprezece ani după dispariţia *Evenimentului literar* (dispărut la 24 Octomvrie 1894), o parte din ideile poporaniste, cu deosebire politice, şi fără „datoria" mistică a intelectualilor faţă de clasele proletare, idei venite pe calea istorismului eminescian şi nu a socialismului cuminţit, au prins corp în mişcarea sămănătoristă: se înţelege, deci, dela sine nemulţumirea ideologilor dela *Evenimentul literar* de a se vedea, astfel, „despoiaţi" şi „deformaţi" şi graba cu care s'au folosit de apariţia *Curentului nou* (1905) — pentru a lupta împotriva sămănătorismului. In articolul *Poporanismul* G. Ibrăileanu susţinea că „poporanismul" nu e invenţia *Sămănătorului* ci că, propovăduit de M. Kogălniceanu la 1840 şi de Alecu Russo, realizat în parte prin culegerea poeziilor populare, a fost axa cugetării revistei *Contemporanul* (1882) şi a grupului dela *Evenimentul literar* (1893), compus din C. Stere, G. Ibrăileanu, Raicu-Rion etc.; reacţionar şi junimist, poporanismul sămănătorist s'a folosit însă de ţărănime numai ca de un material pitoresc.

Viaţa Românească Formularea doctrinei poporaniste în mod ceva mai concret şi cu, intenţia de a impune literaturii române o directivă precisă în orice caz, de a 'ndrepta forţele literare într'un spirit comun, nu s'a înfăptuit decât prin apariţia *Vieţii româneşti* în Martie 1906. Poporanismul pleacă, fireşte, tot dela confuzia etnicului cu esteticul, adăogând şi obligaţia scriitorului de a arăta o atitudine de simpatie faţă de popor. Lipsa de valoare estetică a acestei „atitudini" n'a scăpat însă nici poporaniştilor; afirmată dârz, teoretic şi practic, în faza prepoporanistă, prin atacuri aduse unor scriitori bănuiţi de a preamări „lipitorile satului" sau de a nu avea simpatie faţă de ţărănime; devenită ceva mai vagă în programul *Vieţii Româneşti*, atitudinea s'a redus apoi în practică aproape la nimic.

Din chiar primul număr al *Vieţii Româneşti*, găsim însă afirmaţia principiului artei naţionale şi a „specificului naţional", punctul de rezistenţă a poporanismului şi consecvenţa lui cea mai temeinică: afirmat în primul număr, „specificul naţional" era susţinut cu aceeaşi perseverenţă şi după două zeci de ani.

Teoria „specificului naţional" reprezintă un loc comun, existent la toţi scriitorii de mai înainte, la Kogălnceanu ca şi la Maiorescu, la N. Iorga ca şi la cei mai noi teoreticieni ai autonomiei artei. Originalitatea poporanismului a constat doar în a-i fi dat o aplicaţie curentă şi limitativă şi în a o fi folosit apoi ca o armă împotriva „poeziei noi": şi sub această formă găsim în poporanism o atitudine potrivnică evoluţiei literaturii române spre autonomia esteticului.

Dacă prin revendicările sale sociale poporanismul a avut un caracter democratic, în materie economică şi literară a reprezentat, ca şi sămănătorismul de altfel, o mişcare reacţionară: a lega literatura unei ţări, în plină revoluţie burgheză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizaţiei înseamnă a lucra înpotriva mersului normal. Nu e vorba de dreptul legitim la expresie estetică a sufletului rural, ci de ideologia produsă în jurul unei astfel de literaturi cu tendinţe reacţionare. Oricare ar fi talentul unor scriitori poporanişti, ceea ce domină e sensul desvoltării artistice şi nu oamenii. Intorcând spatele oraşelor pentru a se uita numai la sate, poporanismul reprezintă ultima manifestare din seria destul de lungă a manifestărilor reacţionare moldoveneşti.

Lipsa de consistenţă a doctrinii „poporaniste" sub raportul literar trebue însă despărţită de valoarea revistei *Viaţa Românească*. Publicaţia ieşeană a ştiut să se organizeze şi să devină cea mai bună revistă a acestui pătrar de veac, menţinându-se în seria marilor noastre reviste culturale: *Dacia literară, Propăşirea, România literară, Convorbiri literare*, toate moldoveneşti. Dacă poporanismul doctrinar nu s'a tradus prin apariţia unei literaturi poporaniste apreciabile, ceea ce arată lipsa de valoare creatoare a teoriilor, revista ieşeană a contribuit la desvoltarea literaturii române şi prin înmănuncherea multor forţe literare şi prin relevarea câtorva talente noi.

Cu reapariţia *Vieţii Româneşti* după războiu, în urma unei cariere de aproape 26 ani (1894—1920) „poporanismul", a fost îngropat de înşişi autorii lui sub cuvânt că reformele agrare s'au împlinit. O mişcare literară ce-şi consideră misiunea terminată la crearea unor noi condiţii de viaţă socială se pune dincolo de cadrele literare.

2. Critica poporanistă.

C. Stere

C. Stere a fost numai profetul şi întemeetorul teoretic al poporanismului. De două ori s'a scoborît doar la practică pentru a-şi exemplifica teoriile: cu ocazia *Baladelor şi idilelor* lui Coşbuc şi a *Poeziilor* lui Octavian Goga, într'un comentariu generos şi bombastic, în nicio legătură cu critica literară propriu zisă 1).

C. Stere

G. Ibrăileanu

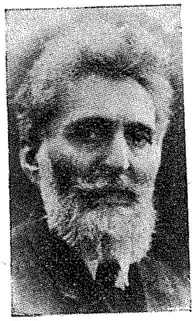
Caşi critica sămănătoristă, critica lui G. Ibrăileanu pleacă dela aceiaş confuzie principială a eticului şi etnicului cu esteticul. La N. Iorga confuzia nu se făcea însă pe baza unei teorii ci a unei necesităţi naţionale momentane: în concepţia naţionalismului sămănătorist literatura era integrată ca un element activ şi moralizator; pornită dela popor şi îndreptată spre dânsul, ea avea funcţia de a-l înălţa sufleteşte şi de a lucra la solidaritatea naţională şi la unitatea culturii. Nu tot astfel se prezintă confuzia la G. Ibrăileanu: pusă pe pretinse baze estetice, critica lui G. Ibrăileanu a continuat întru tot, deşi fără amploare teoretică, critica lui C. Dobrogeanu-Gherea, aşezându-şi punctul de reazăm în atitudinea scriitorului

---

1) C. Stere, *In literatură*, Iaşi 1921.

față de viață și de lume, deși singura atitudinea estetic interesantă se circumscrie numai în estetic și nu în alte domenii.

După părăsirea parțială și tacită a „datoriei", a „atitudinii" și a originii obligator rurale a scriitorilor despre care am pomenit, critica poporanistă s'a concentrat asupra specificului național ca asupra unui teren propriu cu toate că pe terenul recunoașterii unor caractere anumite ale literaturii române, se întâlnesc, într'o măsură oarecare, aproape toți criticii: determinată, în parte, de ereditate și de întreaga ambianță cosmică și morală, e cu neputință ca structura sufletească a scriitorului să nu aibă și unele puncte comune de psihologie etnică. Importantă nu este însă recunoașterea principială a acestor caractere specifice, ci, pe deoparte, modalitatea înregistrării lor, iar pe de alta, valoarea ce le-o acordăm sub raportul categoriei estetice.



G. Ibrăileanu

Problema „specificului național" a fost cu atât mai rău pusă, cu cât poporanismul a strămutat-o din planul etnicului în cel al esteticului. Iată de pildă, ce ne spune criticul:

„Cei mai talentați scriitori coincid de cele mai multe ori cu cei mai naționali" [1]. Sau „se poate spune că dintre doi scriitori de un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile naționale".

Discuția în jurul unor astfel de afirmații e inutilă, întrucât, chiar dacă am admite că în scriitorii mari se oglindesc mai bine sufletul poporului și realitățile naționale, constatarea nu reprezintă și vreo indicație asupra problemei talentului; importanța ei n'ar începe decât din momentul în care am admite implicarea talentului în prezența specificului național, implicare ne susținută de nimeni. Dacă prezența elementului specific nu afirmă și prezența talentului, mai rămâne posibilitatea ca lipsa lui să constituie dovada lipsei de talent: e tocmai propoziția pe temeiul căreia G. Ibrăileanu a luat atitudine împotriva poeziei noi.

Din aceeași exagerare, prin spirit de sistem, și din generalizarea unui loc comun, purcede și *Sipiritul critic în cultura românească*, studiul lui cel mai consistent, doarece nu se ocupă de chestiuni literare, ci de probleme culturale și sociale. Lipsa de inițiativă a Moldovei în revoluția socială a poporului nostru, fenomen observat de mult și cu bucurie de Eminescu, și de alții a fost reluat de criticul ieșan pentru a-l desvolta și a-i da un caracter sistematic. In realitate, în problema criticismului cultural moldovenesc nu trebue amestecată și atitudinea scriitorilor moldoveni (Negruzzi, Alecu Russo, Kogălniceanu, Alecsandri) față de limbă: lupta împotriva raționalismului filologic trebue explicată numai prin talent, deoarece nu artiștii, cu simțul continuității istorice, au creiat sistemele raționaliste ci filologii profesionali, care privesc limba ca un produs logic. Numai din imperativul talentului și din simțul unei limbi considerate ca o realitate vie și nu teoretică, au dus, așa dar, scriitori ca Russo și Alecsandri lupta împotriva raționalismului, după cum au dus-o și Ion Ghica sau Odobescu în Muntenia și, în definitiv, prin respingere, toți scriitorii de talent, fără deosebire de regiune. Tot așa și în problema criticismului cultural, observațiile sporadice ale lui Negruzzi, Russo sau Alecsandri nu pot fi privite ca fenomene excluziv moldovenești, întrucât le găsim aproape în termeni identici la Eliade sau la Ion Ghica, iar în literatură, sub forma satirei sau a regretului trecutului, găsim o critică aspră a revoluției noastre sociale și culturale la mulți scriitori munteni ca, de pildă, la Caragiale sau la I. Al. Brătescu-Voinești. Dacă-i mai evident în literatura moldovenească, faptul se datorește superiorității acestei literaturi. Caracteristică este numai prezența unei critici mai sistematice și mai organizate în Moldova precum și prezența unor personalități mai puternice și a unor reviste în jurul cărora s'au grupat școli literare și partide politice cu un caracter de reacţiune împotriva liberalismului muntean — şi acest lucru nu trebue atât explicat prin lipsa unor clase mijlocii în Moldova, ci prin existenţa unui temperament moldovenesc, contemplativ, tradiţionalist, care, în domeniul creaţiunii poetice, s'a ridicat la cea mai înaltă expresie artistică, pe când, în domeniul vieţii politice şi economice a rămas într'o vădită inferioritate. Acestui temperament i se datoreşte rolul pasiv şi mai mult critic al Moldovei în procesul prefacerilor ce aveau să ne scoată din plin ev mediu pe tărâmul vieţii contemporane. In aceste cadre limitative trebuia aşezat *„Spiritul critic în cultura românească"*.

---

[1] G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatură*, în *Viața Românească*, No. 11, 1922, XIV.

Cu preocupări etice şi sociale, ce putea căuta G. Ibrăileanu în literatură decât tot consideraţii morale şi sociale, — singurele, de altfel, ce oferă un teren mai solid? El s'a ocupat deci de: *atitudine, datorie, selectare, specific naţional, provenienţa socială a scriitorilor, psihologia de clasă socială,* iar, în materie de critică literară propriu zisă, s'a dedat excluziv analizei de ordin didactic: a transformat versurile în proză, a studiat metaforele, a cercetat atent „sentimentul naturii" sau „sentimentul morţii", a urmărit comparaţiile, a cântărit „însuşirile eminente" ale scriitorilor de obicei ai revistei, ori diversele lor procedee: totul în spirit partizan, într'o dialectică familiară până la vulgaritate şi fără nicio fineţe de sensibilitate estetică şi de expresie literară 1).

H. Sanielevici

Al doilea critic poporanist, deşi cu intermitenţe duşmănoase, e H. Sanielevici, a cărui activitate a început la *Noua Revistă Română* prin exaltarea povestitorilor ardeleni (Reteganul, Slavici, Păcaţian, Buticescu) şi propagarea unei literaturi rurale sănătoase, adevărată apologie a muncii, a vieţii morale. Când a apărut *Sămănătorul* spre a propovădui şi el o literatură ţărănistă, dar nu clasică ci romantică, şi, deci, ne mai respirând „religia muncii oneste şi a vieţii familiale" ci „altă religie cu totul stranie: religia chefurilor epice şi a aventurilor extraconjugale", decepţia criticului a fost mare.

---

1) Activitatea critică a lui G. Ibrăileanu se află cuprinsă în următoarele volume: *Spiritul critic în cultura românească,* Iaşi, 1900, ajunsă azi la ed. III; *Scriitori şi curente,* Iaşi 1909; *Note şi impresii,* Iaşi, 1920; *După războiu: cultură şi literatură,* Iaşi, 1921.

N. Iorga s'a văzut atunci combătut pe propriul său câmp de luptă şi cu propriile sale arme: de pe acelaş teren naţional şi mai ales moral, s'a ridicat un tovarăş de arme, susţinând că sămănătorismul reprezintă o literatură de „siluitori de femei, jefuitori, incendiatori şi ucigaşi, pentru plăcerea de a jefui, incendia şi ucide", o literatură „neomenească". Adică ţărănism la ţărănism; idealism la idealism; eticism la eticism şi, mai ales, fanatism la fanatism!

Prima serie a *Curentului nou* (15 Noemvrie 1905 — 15 Martie 1906) s'a semnalat, aşadar, prin atacurile îndreptate împotriva *Sămănătorului,* atacuri pornite dintr'o decepţie sentimentală. Puţin după dispariţia *Curentului nou,* cu ajutorul unei părţi a foştilor lui colaboratori, a apărut la 1906 *Viaţa Românească;* la 1908 a început să colaboreze însuşi H. Sanielevici, iar la 1909, secretar al revistei, a apărat, redacţional, curentul poporanist împotriva incriminărilor lui Duiliu Zamfirescu din discursul său de recepţie la Academie.

H. Sanielevici

Apărarea poporanismului nu avea, de altfel, să ţină mult: anunţându-i falimentul, seria a doua din 1920 a *Curentului Nou* a pornit atacuri, îndreptăţite în parte, împotriva lui.

In amândouă luptele criticul s'a pus pe acelaşi teren şi nu într'un lagăr duşman: prin nedeferenţiarea esteticului de etic şi chiar de etnic, H. Sanielevici era, în realitate, şi sămănătorist şi poporanist; sămănătorismul l-a combătut numai din supralicitare etică, iar poporanismul tardiv şi din motive de ideologie politică; după ce a admirat literatura ardeleană şi a cerut un fel de ruralizare a literaturii române, sub influenţa ideilor socialiste şi a concepţiei evoluării formelor vieţii noastre sociale prin etapa necesară a burgheziei, adică a orăşenizării şi a industrializării, H. Sanielevici a luat poziţie împotriva ruralismului poporanist, privindu-l, după C. Dobrogeanu-Gherea de altfel, şi cu drept cuvânt, ca reacţionar. Atacurile sale au pornit însă numai dintr'o ideologie socială fără legătură cu estetica: prin eticism, prin tendenţionism, prin concepţia socială a artei, el a rămas încă un poporanist estetic deşi cu o ideologie politică diferită.

Notele caracteristice ale personalităţii acestui critic sunt, în ordinea intelectuală, puterea de speculaţie şi spiritul de sistematizare iar, în ordinea sentimentală, pasiunea tradusă în deformaţie pamfletară şi violenţă stilistică.

Spiritul de sistematizare şi de speculaţie nu se desvoltă în domeniul pur estetic; încă de tânăr, criticul şi-a sorocit misiunea de a „propăvădui" o literatură morală, sănătoasă, evanghelie a muncii şi a „amorului conjugal", al cărei model i se părea a-l fi găsit în modesta literatură ardeleană, şi a propovăduit un realism clasic: ca şi N. Iorga, H. Sanielevici are un temperament de misionar laic pentru ridicarea poporului prin morală. Adevăratele lui speculaţii nu puteau deci fi de natură estetică ci se desfăşoară în domeniul ştiinţelor sociale şi al antropologiei. E, desigur, în sforţarea lui de a asocia şi specula o nobilă pornire spre ştiinţificare a unui material brut din domenii cu totul lăturalnice artei. Din nefericire, alături de această tendinţă ştiinţifică, o pasiune, nu numai ideologică, ci şi pur umană îi deformează datele cele mai simple şi îi schimbă chiar orientarea criticei, în genere, destul de precizată. Inzestrat cu luciditate de expresie, cu vervă, cu dialectică, cu un real talent polemic, cu posibilităţi de incursiune în diferite domenii, direct, mobil, stilul, ca şi întreaga personalitate a lui H. Sanielevici, sufere o dublă rupere de echilibru: întâiu prin violenţa verbală şi apoi printr'o morbidă conştiinţă de sine 1).

---

1) H. Sanielevici, *Incercări critice*, Buc. 1903; *Cercetări critice şi filozofice*, Buc. 1916; ed. 1920; ed. III. Cultura Naţională, 1925; *Icoane fugare şi documente omeneşti*, 1916; ed. II Socec, 1920; *Studii critice*, ed. II Cartea Românească, 1920; *Noi studii critice*, ed. Socec, 1920; *Poporanismul reacţionar*, ed. Socec, 1921; *Probleme sociale şi psihologice*, ed. Socec, 1920; — *Clasicismul proletariatului*, 1924; *Literatură şi ştiinţă; Alte orizonturi; In slujba Satanei?* vol. I, II, ed. Adevărul.

Alţi critici poporanişti

In cadrele mişcării poporaniste au mai militat şi alţi câţiva publicişti ca:

Izabela Sadoveanu-Evan, prin naţionalism, mai mult sămănătoristă decât poporanistă; producţie lirică, verbală şi sectară 1).

Octav Botez a debutat în dependenţa ideologiei lui H. Sanielevici, la *Curentul nou;* trecând la *Viaţa românească* şi intrând în dependenţa lui G. Ibrăileanu, a practicat, caşi dascălul său, analiza didactică a sensaţiilor, metaforelor, imaginilor scriitorilor 2).

M. Ralea a practicat în coloanele *Vieţii Româneşti* o critică privită ca o avocatură în serviciul unei organizaţii politico-literare, cu mare vioiciune asociativă, cu diversitate de puncte de vedere, cu volubilitate inteligentă; nu i-s'a consacrat însă criticei, pentrucă, poate, n'a crezut într'însa.

---

1) Izabela Sadoveanu, *Impresii literare*, ed. Minerva, 1906—7.
2) Octav Botez: *Pe marginea cărţilor*, Iaşi 1924.

III

ESTETISMUL

1. Mişcarea ideologică

Cu toată violenţa deslănţuirii misticismului eminescian, fie sub forma sămănătorismului, fie, mai târziu, sub forma democratică a poporanismului, încă dela începutul veacului se poate distinge paralel şi o mişcare de reacţiune în vederea emancipării esteticului de contingenţele ideologiei naţionale şi sociale. Această reacţiune se face, fie pur teoretic, prin reluarea firului criticei estetice a lui Maiorescu, fie, practic, prin mişcare simbolistă sub influenţa literaturii apusene.

Procesul de eliberare a conceptului estetic de alte amestecuri este ajutat de acţiunea a doi critici din epoca de dinainte de războiu: a lui M. Dragomirescu, întemeietorul *Convorbirilor critice* (1907—1911 şi al *Falangei* (1 Ian. — 9 Mai 1910) şi a lui E. Lovinescu *(Epoca, Convorbiri critice* etc.). Cum acţiunea critică a lui E. Lovinescu se cristalizează mai caracteristic după războiu în jurul mişcării moderniste a *Sburătorului* (19 Aprilie 1919—22 Dec. 1922 şi reapărut la 1 Martie 1926—1927) rămâne să o cercetăm cu ocazia producerii acelei mişcări în ordinea ei cronologică. In capitolul de faţă nu ne vom ocupa decât de acţiunea lui M. Dragomirescu la *Convorbiri critice* şi a elevului său Ion Trivale — adică de critica raţionalistă.

2. Critica estetică

M. Dragomirescu

In epoca unei critici dominate de ideia socială sau naţională, M. Dragomirescu are meritul de a fi continuat acţiunea profesorului său T. Maiorescu, menţinându-se pe terenul strict estetic şi afirmând autonomia artei faţă de orice altă categorie atitudine afirmată încă din 1894, din primul său studiu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, îndreptat împotriva şcoalei psihologice (reprezentată prin Sainte-Beuve şi a şcoalei sociologice (reprezentată în acea vreme la noi prin C. Dobrogeanu-Gherea) şi, în general, a istoriei literare sau a „criticei ştiinţifice“ cum se numea pe atunci... Terenul de luptă al lui M. Dragomirescu împotriva „criticei istorice“ este despărţirea personalităţii artistului într'o personalitate umană şi alta artistică, din care singura adevărată şi singura interesantă pentru studiul operelor de artă este personalitatea artistică. Printr'o astfel de contestaţie a importanţei personalităţii omeneşti şi al legăturii ei cu personalitatea artistică şi, deci, cu opera de artă, M. Dragominescu ajunge la concluzia negaţiei istoriei literare în sensul studiului accidentalului din viaţa scriitorului sau chiar al formaţiei lui intelectuale, al împrejurărilor în care s'au produs operele de artă. Nemulţumit de a despărţi opera de personalitatea omenească, în *Ştiinţa literaturii* din 1926 criticul

M. Dragomirescu

o izolează şi de timp, spaţiu şi cauzalitate. Cu alte cuvinte, a ţinut să-şi anuleze prin exagerare teoria, căci a despărţi cu desăvârşire şi în totdeauna personalitatea artistică de personalitatea umană, a o izola deci de viaţă, de ambianţă morală, de toate aderenţele sociale şi literare, nu înseamnă altceva. Ca orice creaţiuni omeneşti, operele de artă trăesc în timp, spaţiu şi cauzalitate şi sunt semnul estetic al unor civilizaţii, al unor momente istorice, pe care nu le putem descifra decât prin studiul acelor civilizaţii, al acelor epoce, al acelor momente istorice.

Acţiunea critică a lui M. Dragomirescu a început odată cu întemeerea la 1907 a *Convorbirilor critice*, care în cugetul său a reprezintat o „şcoală nouă". „Şcoala nouă" se baza pe principiul autonomiei artistului de tirania individualităţilor, a curentelor de modă, fie străine, fie naţionale, şi în genere, a oricărei influenţe, care nu s'ar potrivi cu propriul lor fel de a fi. Această autonomie a artistului însemna însă o grea robie faţă de „estetica integrală" numită pe atunci „critica activă" — adică o critică ce se amesteca în operaţia de creaţie a scriitorilor. „Şcoala Nouă" nu reprezintă vreo nouă formulă de artă, ci o „şcoală" în strictul înţeles al cuvântului, adică un atelier de reparaţii literare, la care scriitorii trebuiau să-şi prezinte lucrările lor de orice natură ar fi fost: „fără să le influenţeze fondul", criticul „le săria în ajutor ca să şi-l găsească întreg şi să şi-l rotunjească în mod artistic". Iată, deci, circumscrise, cadrele de operaţie ale acestei critice active.

M. Dragomirescu e un spirit excluziv didactic cu o reală capacitate de a descompune elementele constitutive ale operei de artă, de a le cerceta în sine şi apoi sub raportul economiei întregului şi de a face din ele adevărate preparate anatomice: fără intuiţie pentru valorile estetice, adică pentru singurul element viu şi actual din opera de artă, şi fără să simtă, deci, viaţa din lipsă de emotivitate, diseacă totuşi organele care au produs-o şi argumentează asupra compoziţiei lor. Nu se poate tăgădui utilitatea acestor preparate anatomice, folositoare în

sălile de disecţie literară, în care viaţa e studiată pe cadavru; ea este însă relativă şi limitată numai la un caracter figurativ: în nici un caz, nu înlocueşte intuiţia şi sensibilitatea estetică.

Inzestrat cu această putere de analiză, pe cadavru şi nu pe corp viu, şi de dialectică estetică, M. Dragomirescu trebuia să aibă şi gustul aptitudinilor sale discursive; d-sa înţelege dela sine arta de caracter intelectual, arta de compoziţie, în care o idee este desvoltată după toate principiile retorice: genul didactic sau genul oratoric, de pildă, pe Grigore Alexandrescu şi pe P. Cerna.

Plecat dela raţionalism şi dela lupta împotriva „misticismului" naţional al sămănătorismului, ce valorifica arta prin ideia naţională, M. Dragomirescu a ajuns totuşi la un „misticism", pe care îi place să-l numească „raţionalism mistic" (sic), care constă din supravalorificarea valorilor estetice româneşti prin punerea lor într'un plan universal. Vechiul naţionalism literar de dinaintea apariţiei *Junimii*, în timpul căruia „Goethe era un om practic şi Văcărescu, poet sublim", naţionalism distrus de Maiorescu, a reapărut, astfel, sub forme tot atât de acute, exaltând o serie de produse literare naţionale până a le proclama „valori universale". Pozitivă prin metoda didactică, prin dialectică, şi mai ales printr'o puternică pasiune literară cu mari rezerve de entuziasm faţă de fenomenul literar, personalitatea criticului se rezumă în nota sa negativă în absenţa simţului comun, de oarece aprecierile lui sunt excesive, laudele iperbolice, genialităţile mişună; lipsa de frână a entuziasmului său a dăunat calităţilor sale analitice şi realei sale pasiuni literare1).

---

1) Mihail Dragomirescu, *Critica ştiinţifică* şi *Eminescu*, apărută întâiu în *Conv. lit.*, XXVIII, 1894; XXIX, 1895; apoi în volum 1895, idem 1906 şi 1925; *Critica dramatică*, Bucureşti, Steinberg, 1904; *Dramaturgia romînă*, Buc. 1905; *Teoria poeziei cu aplicare la lit. română*, Buc. 1906; idem, ed. II, 1915; *Dela misticism la raţionalism*, Buc. 1925; *Ştiinţa literaturii*, Bucureşti 1926; *Critice, I* (1896)—1910) 1927; vol. II (1910—1928) 1928.

Ion Trivale. Mort prea timpuriu, Ion Trivale (1889-1916) reprezintă mai mult un „temperament critic decât o realizare. Elev al lui M. Dragomirescu prin faptul unei influenţe incontestabile, el n'a avut timpul să-şi desfacă adevărata personalitate de tot ce era numai influenţă.

După cât distingem din ceea ce ne-a lăsat, tânărul critic era un raţionalist, fără o adevărată sensibilitate estetică; opera de artă se valorifica în conştiinţa lui mai mult prin latura elementului intelectual decât prin incorporarea lui în haina sensibilă a artei: şi în aceasta, prin structură sufletească se apropia, deci, de M. Dragomirescu. Punctul de reazim al percepţiei artistice căzând în idee, judecata lui critică se clădia mai mult pe valoarea de concepţie a operei de artă; cu o astfel de receptivitate era firesc, ca şi pentru dânsul, în afară de Eminescu, poeţii noştri cei mai însemnaţi să fi fost Gr. Alexandrescu şi P. Cerna iar severitatea să i se îndrepte mai ales impotriva poeziei simboliste, tot din nevoia prezenţei unui specific naţional.

Ion Trivale

Cum nu proceda din intuiţie, ci din raţiune, şi în tecnica criticei Trivale se afla alături de M. Dragomirescu: cele mai caracteristice din paginile lui sunt „analizele" operelor literare şi, mai ales, ale pieselor de teatru, care, prin însăşi materia lor, oferă mai bogate posibilităţi dialecticei critice. Cu acest instrument, valabil însă numai prin capacitatea estetică a celui ce-l întrebuinţează, Trivale a ajuns deseori la concluzii paradoxale exprimate într'un stil plin de retorism, în care cuvintele „uriaş", „genial", „formidabil", „fără seamăn", „minune artistică" etc., erau calificativele cele mai obişnuite, cărora le răspundeau în celalt sens „monstru", „calpuzan", etc.[1]).

---

[1]) Ion Trivale, *Cronici literare*, 1915.

IV

SIMBOLISMUL

1. Mişcarea ideologică.

A doua reacţiune împotriva mişcării sămănătoriste şi poporaniste se produce prin mişcarea simbolistă manifestată în publicaţii, în genere, fără cititori, inegale ca valoare, fără prestigiu, dar vrednice de a fi menţionate pentru lupta lor obscură, chiar când nu şi-au afirmat teoretic ideologia, ci numai latent prin practica literaturii.

Forţa morală Curentul atât de inegal şi cu aspecte atât de supărătoare al vechiului *Literatorul*, tenace sub influenţele lui, a reapărut în pragul veacului în „*Forţa morală*, ziar encyclopedic săptămânal", (28 Oct. 1901—17 Febr. 1902), cu colaboraţia poetică a lui Al. Macedonski.

Linia dreaptă In cele cinci numere ale revistei *Linia dreaptă* (15 Aprilie — 15 Iunie 1904), apărută sub direcţia lui V. Demetrius, s'a afirmat cea mai puternică personalitate a modernismului român T. Arghezi. Acţiunea *Liniei drepte* nu s'a manifestat, totuşi, doctrinar şi rar o atitudine mai răspicată s'a tradus printr'o ideologie mai insuficientă, din care reţinem doar necesitatea absolută a noutăţii ca element de valorificare. Aici au apărut *Agatele negre* ale lui T. Arghezi; — punct de plecare poetic mai expresiv decât ideologia.

Vieaţa nouă

Revista care a apărat modernismul sub forma simbolismului, cu mai multă consecvenţă decât strălucire, timp de aproape douăzeci de ani, a fost, negreşit, *Vieaţa nouă* a lui Ovid Densuşianu. Apărută în plin sămănătorism (1 Febr. 1905), hulită sau neobservată de critică, puţin citită de public şi, ceea ce e mai rar, nici chiar de scriitori, — ci doar de un mic cerc de studenţi, departe de apele mari ale literaturii momentului şi chiar de izvorul adevăratei literaturi moderniste ce se forma alături, nereuşind, deci, să ne impună o literatură, *Vieaţă nouă* ne-a dat o doctrină a ideologiei moderniste şi a întreţinut, într'un cerc universitar, cultul poeziei simboliste franceze, printr'o activitate mai mult teoretică decât practică şi de o valoare mai mult intenţională decât reală: cu aceste limitări, locul *Vieţii noi* în desvoltarea literaturii noastre este indiscutabil şi, teoretic, mai însemnat decât locul *Sămănătorului* sau decât al atâtor reviste apărute în brazda lui.

Apariţia *Vieţii noi* s'a datorit intenţiei precise de reacţiune împotriva ţărănismului sămănătorist. Dacă i-a lipsit energia tonului, nu i-a lipsit nici energia intenţiei, simţul orientării şi concepţia dreaptă a unei literaturi ce nu se putea ruraliza la nesfârşit şi nu mai putea trăi în atmosfera dela 1840, trăgându-şi excluziv seva din spiritul poeziei populare. Chiar dela început O. Densuşianu pune problema sincronismului şi a creaţiei originale prin asimilare, forma obişnuită de creaţiune a popoarelor tinere intrate brusc în contact cu civilizaţiile apusene. Nici chiar principiul noutăţii, al diferenţierii ca punct de plecare al oricărei originalităţi, nu era necunoscut lui O. Densuşianu.

Cu un astfel de simţ al contemporaneităţii şi a participării efective la vieaţa spirituală a timpului, O. Densuşianu ar fi putut fi adevăratul îndrumător al generaţiei sale: i-a lipsit pentru aceasta temperamentul de animator, iar revistei sale condiţiile minime pentru a reprezinta în literatură sensibilitatea nouă.

Scoţând noţiunea simbolismului din poezia lui Maeterlinck şi Henri de Régnier, caracterizarea simbolismului se menţinea în limite normale; scoţând-o din Verhaeren, ea a lunecat însă la concepţii contradictorii.

Definindu-l prin marele poet belgian, O. Densuşianu a pus idealul suprem al simbolismului în „vieaţa frământată, gravă, vieaţa de lupte măreţe şi eroice" şi vieaţa înfrigurată a oraşelor de azi, simbolismul a devenit, astfel, urbanism activ. — Dacă simbolismul ar fi poezia energetismului universal, esteticei lui nu i-ar mai conveni sugestia — adică imprecizinnea expresiei, discreţia. Existente la unii poeţi simbolişti, notele considerate de O. Densuşianu ca note specifice ale simbolismului nu-i sunt şi esenţiale; în afară de idealism, în afară de principiul eliberării artei de orice amestec noţional, în afară de principiul originalităţii prin individualism strict — note comune întregei mişcări moderniste, simbolismul reprezintă adâncirea lirismului pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc. Prin prelungirea lirismului până în inconştient, mistic uneori, el nu numai că nu reprezintă o *„intelectualizare"* literară, cum credea O. Densuşianu, ci chiar o reacţiune împotriva intelectualismului şi nu are nimic comun cu concepţia energetică a universului.

Revista celorlalţi

In seria micilor reviste de frondă novatoare s'au înscris şi cele trei numere ale *Revistei celorlalţi* (20 Martie — 10 Aprilie 1908), al cărei poet şi teoretician principal era I. Minulescu.

Viaţa socială

Forţele strânse în jurul *Liniei drepte* (1904) s'au grupat în 1910 în jurul *Vieţii sociale*, condusă de N. D. Cocea şi cu colaboraţia esenţială a lui T. Arghezi.

Versuri şi proză

Revista bilunară *Versuri* (13 Septemvrie 1911), devenită apoi *Versuri şi proză* (15 Dec. 1911), publicaţie închinată excluziv poeziei, sub probabila conducere, la început, a tânărului poet simbolist I. M. Raşcu şi apoi şi a lui Hidalgo, a apărut la Iaşi.

Alte reviste Mai cităm printre micile reviste moderniste *Fronda* (April 1912) apărută în două numere; *Grădina Hesperidelor* a lui Al. T. Stamatiad, într'un număr; *Farul* (24 Febr. — 27 Aprilie 1912); *Insula* în trei numere (5 Aprilie 1912), *Simbolul* (25 Oct. — 25 Dec. 1912); *Absolutio* (1 Dec. 1913—25 Mai 1914).

In afară de aceste mici reviste excluziv moderniste, în afară de unele publicaţii de polemică socială, cum era, de pildă, *Facla* lui N. D. Cocea şi, mai ales, *Cronica* (12 Febr. 1915—3 Iulie 1916) lui T. Arghezi, cu anexe de oarecare literatură modernistă, în afară de unele ziare, în care se publica cu consecvenţă literatura modernistă (de ex. *Seara*, unde colaborau activ T. Arghezi, A. Maniu, I. Vinea etc.), deşi în contradicţie cu directiva critică, poezia simbolistă a pătruns, încetul cu încetul, la mai toate revistele noastre, de pildă: la *Viaţa artistică şi literară* (împotriva criticei lui Ilarie Chendi); la *Falanga literară şi artistică* (împotriva criticei lui M. Dragomirescu); la *Noua revistă română*, (împotriva criticei lui I. Trivale); la *Flacăra* (împotriva criticei lui P. Locusteanu şi a lui Sp. C. Hasnaş); la *Viaţa Românească* (împotriva criticei lui G. Ibrăileanu, care cerea poeziei „realităţi naţionale) etc.

2. Critica simbolistă

Simbolismul s'a desvoltat, împotriva criticei oficiale sau în tăcerea ei, prin simplul determinism al sincronismului ce-şi impune, mai mult sau mai puţin uniform, formele de cugetare şi de sensibilitate. Lipsit de îndemnul şi de atmosfera stimulentă a criticei, simbolismul s'a valorificat prin însăşi pilda faptei literare şi, principial, prin critica poeţilor în măsură de a'şi explica arta.

O. Densuşianu. Critica lui O. *Densuşianu*, cum şi era de aşteptat, a plecat dela formula poetică a lui Ervin. Contemporan cu mişcarea literară a sămănătorismului dar neputându-se ridica nici deasupra formulei simboliste, nici deasupra propriei sale pasiuni, criticul a luat o atitudine sistematic negativă faţă de întreaga producţie a vremii, atitudine ce i-a ridicat obiectivitatea. Printre cauzele lipsei de răsunet a *Vieţii noi* a fost nu numai insuficienţa literaturii ci şi lipsa de autoritate a unei critici de contestare principială.

O. Densuşianu

Dar dacă receptivitatea lui O. Densuşianu era principial ostilă literaturii rurale — deşi în acest domeniu literatura română se realizase mai desăvârşit până atunci — ea nu era fără limită nici chiar în sensul artei noi. Cum simbolismul lui se rezuma mai mult la idealul unei literaturi academice şi abstracte, el s'a ţinut departe de adevăratul modernism; academismul său a fugit, dealtfel, de compromiteri: de aici atacurile împotriva adevăraţilor simbolişti I. Minulescu, N. Davidescu, Bacovia, A. Maniu — ca, de altfel, şi împotriva a tot ce a avut succes (*Manasse*, D. Anghel, P. Cerna etc.).

O. Densuşianu n'a fost critic, nici nu s'a încercat să fie; s'a mulţumit doar să nege şi să bagatelizeze întreaga noastră literatură bună, în ori ce sens ar fi fost ea, prin simple afirmaţiuni. Niciodată un studiu; niciodată un articol documentat, ci simple notiţe cu negaţiuni nedovedite, nemotivate, fără preocupări critice de nicio natură, mărginindu-se doar la modesta condamnare a unui epitet nepotrivit, a unui cuvânt prea „opincăresc" sau a unei rime nefericite [1]).

N. Davidescu Acţiunea critică simbolistă a lui N. Davidescu (n. 1888) porneşte înainte de războiu la *Noua revistă română;* nu se afirmă însă doctrinar decât mult mai târziu.

Intr'o serie de articole publicate în *Flacăra*, 1922, el se declara nu numai teoreticianul simbolismului, atitudine legitimă, dar afirma inexistenţa literaturii române înainte de epoca apariţiei simbolismului. Nu-i ajungea, deci, să susţină legitimitatea curentului simbolist şi valorificarea lui prin talente apreciabile, ci tăgăduia însăşi existenţa unei literaturi române înainte de apariţia simbolismului!

Şi în studiul său asupra esteticei poeziei simboliste, N. Davidescu a mers tot spre paradox ca spre o ţintă firească; urmând pe Remy de Gourmont, el a rezumat simbolismul în principiul unic al idealismului filozofic. Cum, de pildă, *Săr-*

---

[1]) Cităm numai câteva din lucrările de istorie literară ale lui O. Densuşianu: *Literatura română modernă*, v. I, Alcalay, 1920; vol. II, ed. Viaţa Românească, 1921, vol. III, Alcalay; *Dante şi latinitatea*, Ancora, 1921; *Sufletul latin şi literatura nouă*, 2 vol. ed. Casa şcoalelor, 1922; *Originea păstorească a Cântării cântărilor*, ed. V. N. 1926; *Vieaţa păstorerască în poezia noastră populară*, 2 vol. ed. Casa Şcoalelor, 1922—23, etc.

manul Dionis nu e decât o aplicaţiune a filozofiei Kantiene, iar *Luceafărul*, *Scrisoarea întâia* sau *Rugăciunea unui Dac* sunt îmbibate de pesimismul schopenhauerian, în acest idealism filozofic şi budism, Eminescu se întâlneşte cu Villiers de L'Isle Adam, unul din precursorii simbolismului francez, şi e punctul de plecare al simbolismului român.

In realitate însă şcolile literare nu se caracterizează numai prin direcţia lor sau prin suprapunere parţială — cum ar fi aici idealismul ci şi prin notele diferenţiale. Nota diferenţială a simbolismului nu e nici idealismul din *Sărmanul Dionis*, nici pesimismul din *Rugăciunea unui Dac*, nici chiar muzicalitatea externă din *Somnoroase păsărele* — ci adâncirea lirismului în subconştient prin exprimarea, pe cale mai mult de sugestie, a fondului muzical al sufletului omenesc. Atunci: mai poate fi vorba de simbolismul lui Eminescu?

Critica lui N. Davidescu a evoluat în cercul unor astfel de preocupări moderniste; cu tot excesul firesc unui scriitor ce operează în sânul propriei sale formule poetice, ea se menţine, în genere, prin expresia sa abstractă, cenuşie şi masivă, într'o atitudine de aparentă obiectivitate ce impune prin calitatea sa intelectuală, deşi inspiră şi numeroase rezerve, nu numai prin pornirea ei spre paradox ci şi spre strategie literară. Toate aceste observaţii intră însă în domeniul trecutului. După cum în poezie, dela simbolismul formal al tinereţii N. Davidescu a evoluat spre didacticismul pur, tot aşa şi în critică e astăzi tradiţionalist, rasist, şi mare căutător de specific naţional [1]).

F. Aderca. Ca poet simbolist, F. Aderca (n. 1891) a fost unul dintre primii apărători ai fenomenului estetic desfăcut de toate elementele cu care, de obiceiu, se amestecă. Pentru dânsul punctul de plecare al oricărei creaţiuni artistice este personalitatea artistului, iar procesul creaţiei diferenţierea. Lupta lui esenţială s'a îndreptat împotriva caracterului specific naţional, a cărui existenţă a negat-o, pe când în realitate există o emotivitate naţională, şi, în cadre largi, caractere specifice naţionale. Ele trebue însă, mai întâi, circumscrise în generalitatea lor, şi nu verificate, cum făcea G. Ibrăileanu, în amănunt: şi, în al doilea rând, trebue considerate ca valori psihologice şi nu estetice.

---

[1]) N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, v. I. (1914—1921), ed. Viaţa Românească, 1921; *Aspecte şi direcţii literare*, II, ed. Cultura Naţională, 1924; *Renan*, ed. Cultura Naţională, 1924.

F. Aderca

In *Mic tratat de estetică literară*, plecând dela primatul legitim al esteticului, printr'o serie de disocieri şi paradoxe, Aderca a ajuns la concepţia puerilităţii artei; plecând dela relativitatea conceptului estetic, el a ajuns la concepţia desăvârşitei inutilităţi a criticei. Concepţia relativistă a valorilor estetice implică, dimpotrivă, utilitatea criticei; arta fiind o valoare evoluabilă, criticul, alături de altfel de artişti, ajută la determinarea acestei evoluţii. Fără a fi critică propriu zisă, adică cu garanţii de obiectivitate, de multiplicitate de puncte de contact, de viziune a elementelor esenţiale, de gravitate profesională, scrisă în spiritul unei singure formule estetice, militantă şi parţială deci, critica lui F. Aderca a contribuit şi ea într'o măsură apreciabilă la deplasarea conştiinţei estetice spre o nouă concepţie în artă, prin mijloace mai mult de insinuare artistică decât printr'o reală aptitudine critică; el a putut lucra astfel la sporirea receptivităţii estetice într'o epocă, în care criticii profesionişti se opuneau evoluţiei fireşti[1]).

---

[1] F. Aderca, *Mic tratat de estetică*, Ancora, 1929.

V

TRADIŢIONALISMUL

1. Mişcarea ideologică.

In epoca de după războiu procesul de emancipare a conceptului estetic din simbioza „culturalului", sub cele două forme ale etnicului şi eticului, deslănţuit cu atâta violenţă la începutul veacului este pe cale de a se desăvârşi în conştiinţa artistică a scriitorilor. Dacă sub forma lui agresivă şi exclusivă sămănătorismul ca şi poporanismul au devenit inactuale, nu înseamnă însă că spiritul ce le însufleţea nu trăieşte şi azi sub alte forme potrivite momentului istoric. In definitiv, cele două forţe prezente în orice literatură şi în orice epocă, spiritul creator de înnoire şi spiritul de conservare, dăinuesc, cum era şi natural, şi se grupează în jurul a două mişcări şi a două reviste principale, *Gândirea* şi *Sburătorul*, sub numele de tradiţionalism şi modernism, de care rămâne să ne ocupăm.

Gândirea

Gândirea a apărut în Mai 1921 sub direcţia lui Cezar Petrescu şi I. Cucu; deşi clujeană, ea a grupat mai mult forţe din regat şi nu a avut o direcţie precisă. Numai după strămutarea ei la Bucureşti şi după trecerea sub conducerea poetului şi teologului Nichifor Crainic, ea a devenit un organ de luptă şi de atitudine literară. In amândouă formele, ea a fost şi continuă să fie şi azi o revistă îngrijită din foate punctele de vedere, care, mai ales în începuturile ei, fără să selecteze talente tinere şi să le dea o circulaţie — poate pentrucă n'a avut un critic cu autoritate, — a strâns în jur un grup de scriitori de talent (Nichifor Crainic, I. Pillat, Gib. Mihăescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Em. Bucuţă, Matei Caragiale, Tudor Vianu, etc.). Sub raportul tehnic şi chiar al literaturii publicate se poate, aşa dar, vedea în *Gândirea* una din cele mai bune reviste de după războiu. I-a lipsit doar meritul esenţial al pregătirii nouei generaţii literare...

Alte reviste tradiţionaliste

N'au lipsit, fireşte, şi alte publicaţii în linia aşa zis *tradiţionalistă,* mai cu seamă în provincie, unde „tradiţionalismul" sau „culturalismul" înfloreşte şi azi. Vom cita câteva din ele apărute sau reapărute după războiu:

Junimea literară reapare la 1923; *Junimea Moldovei de Nord* apare la 1919; *Lamura* apare în Octomvrie 1919; *Gândul nostru,* porneşte în Dec. 1912 la Iaş; *Năzuinţa* din Craiova, în Aprilie 1922: *Datina* din *Severin,* 1923; *Flamura* lui Marcel Romanescu apare la Craiova, 1926; *Făt-Frumos* al lui Leca Morariu, Suceava, 1926; *Darul vremei,* Cluj, Febr. 1930, etc., etc.

2. Critica tradiţionalistă.

Nichifor Crainic

Nichifor Crainic se reclamă dela *Semănătorul* „în ordinea tradiţionalismului autohton". „Literatura sămănătoristă, scria el, — a înfăţişat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina care o însufleţea era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului sămănătorist e unilaterală întrucât s'a manifestat numai în ordinea literară. Noi voim să-i dăm o amploare prin năzuinţa de a îmbrăţişa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc... De aceea omul semănătorist e omul pământului şi omul naturii. Sensul acestei literaturi e local cu cât e mai apropiat de pământ şi subordonat ideii politice... Pe pământul, pe care am învăţat să-l iubim din *Semănătorul,* noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică. Pentru noi şi pentru cei care vor veni după noi, sensul istoriei noastre şi al vieţii şi artei populare rămâne pecetluit, dacă nu ţinem seamă de factorul creştin. El e tradiţie eternă a Spiritului care, în ordine omenească, se suprapune tradiţiei autohtone". Iar mai departe, în alte articole [1]) Nichifor Crainic susţine că, având în trecutul nostru o epocă de glorie şi de expansiune ortodoxă, trebue să practicăm şi astăzi acest imperialism ortodox printre popoarele balcanice, în numele evangheliei şi al banului darnic risipit. Pusă astfel, problema nu intră în cadrele discuţiei noastre pur literare; alţi publicişti tradiţionalişti au strămutat-o totuşi şi pe terenul literar. „Arta popoarelor ortodoxe, declară unul dintr'înşii[1]. este literatura... Faptul că România, de un secol, face numai literatură, trecând pe planul al doilea celelalte arte, nu este o întâmplare: e fenomenul artistic trecut prin sufletul poporului ortodox. Literatura este, la noi, ortodocşii, un reflex artistic al Logosului mistic, încarnarea verbului în artă, de pe urma practicei milenare a „Cuvântului" în cele religioase".

---

[1]) Nichifor Crainic, *Puncte în haos,* Parsifal.

Bucuroşi să admirăm această literatură ieşită din logosul mistic, îi constatăm inexistenţa; însuşi autorul se mulţumeşte doar cu afirmaţia că „tradiţia cărturărească religioasă şi-a găsit expresia artistică în Gala Galaction"—adică puţin pentru un popor ortodox, a cărui artă se reduce numai la literatură.

E drept că în urma unei mişcări publicistice destul de intense în jurul misticismului ortodox, întreţinută de *Gândirea, Cuvântul, Calendarul,* fără a mai vorbi de publicaţii în felul *Logos*-ului lui Nae Ionescu, — câţiva dintre poeţii *Gândirii* (Ion Pillat, Nichifor Crainic, V. Voiculescu, etc.) au început să vadă îngeri, azi dispăruţi. Literatura românească, — ca şi sufletul românesc — nu se recunoaşte în acest misticism.

Nimeni nu poate fi împotriva cercetării istorice a tuturor formelor de cultură autoctonă; încercările de a studia folklorul poetic sau muzical, elementele specifice în pictura sau arhitectura românească şi chiar în cugetarea filozofică sunt, aşa dar, preţioase, cât timp sunt limitate la o modestă realitate, fără a fi supravalorificate prin acţiunea unui misticism naţional de ordin cărturăresc, pe care, în dauna ei, cultura noastră l-a mai cunoscut sub diferite forme în cursul ultimei sute de ani...

Pentrucă discuţia asupra celorlalte aspecte culturale nu intră în cadrul cărţii de faţă, ne vom opri numai la literatură. Se poate spune, în deplină sinceritate a conştiinţei, că avem o tradiţie literară românească? Se poate cere ca scriitorii contemporani să se inspire din *Cazania* lui Varlaam sau din *Psaltirea* lui Dosoftei, din cronica lui Ureche sau din stihurile lui Miron Costin? Se poate impune poeziei române de a se menţine în cadrul doinelor şi horelor populare? Nimeni nu-a susţinut acest lucru. Literatura noastră estetică nu începe decât odată cu veacul al XIX, aşa că, din lipsa unei tradiţii seculare şi a unei epoci clasice, nu putem avea un tradiţionalism teoretic în sens strict ştiinţific, ci un *conformism etnic,* adică o acţiune în spiritul rasei. In acest sens de conformism, în literatură, el este rezultatul fatal şi al psihologiei individuale, integrate în parte în psihologia colectivă, şi al materialului linguistic ce nu poate fi prelucrat decât după legile latente ale geniului rasei. Ne putând fi un tradiţionalism ştiinţific şi nevoind să se resemneze la conformism, tradiţionalismul nostru susţinut de diferite mişcări naţionaliste se pune cu totul pe alte temeiuri: la baza vieţii noastre naţionale se află conflictul provocat de lipsa de sincronism dintre prefacerea revoluţionară a instituţiilor şi a condiţiilor de vieaţă socială şi prefacerea înceată şi evolutivă a sufletului românesc. Deşi forma vieţii sociale evoluează spre burghezie, structura literaturii ca şi a limbii noastre, în parte, a rămas încă rurală, şi, într'o măsură oarecare, nici nu putea fi altfel: sufletul agrar al poporului român nu s'a realizat prin Creangă şi Coşbuc din îndemnul unei ideologii a momentului, ci prin însăşi structura lor sufletescă de scriitori ieşiţi şi crescuţi din sânul poporului. Problema nu se pune, deci, pentru aceşti scriitori rurali, care nu puteau să descrie şi să cânte decât ceea ce cunoşteau mai bine; problema nu constă nici chiar în faptul că într'o epocă de prefacere economică şi politică şi prin reprezentanţii ei cei mai caracteristici, literatura n'a mers în sensul desvoltării istorice a formelor sociale, întrucât formele merg mult mai repede decât fondul. Problema începe numai din momentul producerii unei adevărate ideologii cu caracter de misticism, care a încercat şi încearcă încă să stăvilească liberul mers al desvoltării sociale...

Tradiţionalismul mişcărilor noastre literare nu înseamnă, deci, nici tradiţionalism ştiinţific, nici conformism — ci menţinerea ideologiei literare în cadrele vechiului regim agrar, legat de pământ şi de vieaţa rurală, adică o manifestare reacţionară a spiritului ce nu vrea să se adapteze formelor noi de viaţă socială. Pe când societatea noastră s'a desvoltat în sensul diferenţierii şi, deci, a evoluţiei, prin creaţia unei pături orăşeneşti şi a unei burghezii naţionale cu caractere de omogeneitate etnică, ideologia noastră şi, în mod şi mai firesc, literatura a procedat invers prin negaţia evidenţei, de aici misticismul ţărănesc al mai tuturor curentelor culturale din ultima jumătate de veac: ţăranul a fost privit ca singura realitate economică, socială a poporului român. De aci naţionalismul istoric al lui Eminescu rezolvat, pentru prezent, în misticism ţărănesc; de aici „ţărănismul" sămănătorist mărturisit reacţionar şi poporanismul „democrat" al *Vieţii româneşti;* de aici teoria literaturii „ce vine şi se duce la popor", şi naţionalizarea literaturii prin poezia populară; de aici teoria slavă a „datoriei" intelectualilor către popor şi obligaţia scriitorilor de a ieşi din popor sau de a fi crescuţi în sânul lui; de aici teoria „specificului naţional" ca o dovadă neîndoioasă de talent; de aici ura împotriva tuturor curentelor noi literare şi combaterea modernismului sub cuvânt că ar fi lipsit de „realităţi naţionale" sau că a produs o literatură de imitaţie, deşi literatura noastră romantică a fost mult mai imitativă; de aici teoria unei ţărănimi, singura păstrătoare a virtuţilor rasei sau chiar a oricăror virtuţi, deci ura împotriva orăşenimii, care nu e decât un conglomerat de rase diferite, cu defecte şi fără însuşiri, şi, prin urmare, ura împotriva literaturii urbane; de aici întoarcerea spre ortodoxie a *Gândirii.*

---

[1] Radu Dragnea, *Mihail Kogălniceanu,* ed. II, p. 238.

VI

MODERNISMUL

1. Mişcarea ideologică.

Sburătorul Fără a fi pornit sub auspiciile unei formule unice şi cu forţe tinere şi revoluţionare, ci în intenţia unei acţiuni de armonizare, printr'o selecţionare prudentă şi cu forţe mature şi încercate (L. Rebreanu, D. Nanu, Caton Theodorian, N. Davidescu, Victor Eftimiu, Elena Farago, etc...), apărut la 19 Aprilie 1919, *Sburătorul* şi-a precizat dela început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era şi firesc, şi al stimulării noilor energii literare. In intenţia urmărită metodic de a descoperi talente şi de a pune în lumină pe cele nu încă îndeajuns de afirmate stă acţiunea lui principală cu efecte cu atât mai incontestabile, cu cât, înafară de *Convorbiri literare* şi *Sămănătorul,* în prima fază a existenţei lor, nicio revistă n'a trezit atâtea energii noi, aşa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după războiu este creaţiunea excluzivă a *Sburătorului* (Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, T. Vianu, F. Aderca, M. Celarianu, Ticu Archip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, I. Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda, etc.... iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Suluţiu, Dan Petraşincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Şerban, Ieronim Şerbu, Al. Robot, etc... forţele literaturii de mâine).

Trezirea atâtor energii literare într'un spaţiu de timp relativ mic n'ar fi fost cu putinţă numai prin apariţia, intermitentă şi ea, a revistei, dacă n'ar fi fost ajutată de sforţările unui cerc literar, a cărui activitate de aproape douăzeci de ani s'a desfăşurat şi se desfăşoară încă în planul esteticului în deosebire de alte mişcări cu preocupări etice şi naţionale şi al modernismului dirijat.

Contemporanul

„Modernismul" lui E. Lovinescu şi al *Sburătorului* a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială — prin care criticul arăta bunăvoinţă principială faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară. El n'a pornit însă dintr'o necesitate temperamentală de revoluţie, înfrânat fiind şi de o cultură clasică şi de inhibiţia firească oricărui critic. Adevăratele revoluţii nu le fac decât artiştii. Iată pentru ce modernismul de avangardă şi experimental a fost susţinut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e *Contemporanul* (1923) poetului I. Vinea, care atâţia ani a reprezentat avangardismul în literatură ca şi în artele plastice prin sforţarea cea mai susţinută din câte am avut, precum şi alte reviste mai sporadice ca *Integralul*, 75 H. P. *Punct*, *Unu* etc. — consecinţe fatale ale sincronismului mişcării literaturii universale, ce au experimentat şi la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul, — adică formele extreme ale modernismului apusean.

---

2. Critica modernistă.

E. Lovinescu

Pornită în 1904 în foiletonul *Epocei*, adunată apoi în cele două volume de *Paşi pe nisip*, 1906, de formaţie maioresciană, critica lui E. Lovinescu (n. 1881) luptă chiar dela început pentru autonomia esteticului şi deci împotriva confuziunii lui cu eticul şi etnicul. Sub influenţa spirituală a lui Emile Faguet, înainte chiar de a-i fi fost elev la Sorbona, dogmatismului sămănătorist, criticul nu i-a răspuns însă printr'un dogmatism estetic ci printr'un scepticism cu atât mai nepotrivit cu cât dăuna sensului combativ al reacţiunii. Scepticismul *Paşilor pe nisip* reprezintă, aşa dar, o lipsă de tactică în lupta întreprinsă împotriva unui curent îndărătul căruia era o afirmaţie categorică de caracter mistic şi mesianic. Activitatea de mai târziu dela *Convorbiri critice* (1906—1910) şi în genere până la război, adunată în primele volume de *Critice* (I—IV, ediţia întâi) urmează aceeaşi linie a autonomiei estetice, de data aceasta fără spirit polemic, şi în tendinţa vizibilă de a face din critică o categorie pur literară, un joc spiritual în jurul operelor de artă, o construcţie personală, care să poată rezista timpului chiar dacă piloţii afirmaţiilor s'ar surpa... Scepticismul agresiv dar minor ca nivel spiritual al primei faze se generalizează; cu cât acţiunea i se întinde înspre o rază mai mare, cu atât expresia i se stinge într'o nuanţă de ştearsă ironie. In

E. Lovinescu.

rezumat, în această epocă de zece ani (1906—1916) critica lui E. Lovinescu afirmă ca metodă impresionismul, cu noțiunea căruia avea, dealtfel, să se confunde în atenția contemporanilor, pe fond de relativism estetic și într'o formă căutată, nuanțată cu evidente intenții de realizare artistică. Nimic revoluționar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic: o activitate desfășurată sub semnul eclectismului și al unui empirism dominat de cultura clasică și de un echilibru temperamental.

Rămâne să arătăm pe scurt linia ce l-a dus pe critic dela eclectism și relativism la un modernism dealtfel mai mult teoretic și în contradicție poate cu temperamentul dominat de tradiționalismul moldovenesc și de structură clasică. Întâia formulare a ideologiei lui s'a afirmat mai întâi în domeniul socialului, susținând în cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne* (1924—25) că procesul civilizației noastre ca și al tuturor statelor intrate brusc în contact cu apusul în solidarismul unei vieți cu mult mai înaintate, nu s'a făcut evolutiv, ci dintr'o necesitate sociologică, revoluționar. Nu era vorba de a exprima o preferință ci de a scoate o concluzie din analiza procesului de formație și a altor civilizații tinere cu destin identic. Principiul acestei fatalități sociologice, criticul l-a denumit *sincronism,* pe baza căruia civilizația noastră actuală s'a format prin importație integrală, fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor desvoltate pe calea de creștere organică. Se poate spune că la popoarele tinere imitația este prima formă a originalității. Nimeni nu recomandă, firește, principial imitația; prin interdependența materială și morală a vieții moderne ea există însă ca un fenomen incontestabil. Dacă ar rămâne sub forma ei brută, imitația n'ar fi un element de progres; progresul începe dela adaptarea ei la unitatea temperamentală a rasei, care o absoarbe și o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice. Numărul „invențiilor" sau al „ideilor originale" al fiecărui popor în parte fiind foarte limitat, originalitatea oricărei civilizații stă mai mult în capacitatea de adaptare și prelucrare decât în elaborație proprie — și aceasta mai ales la popoarele tinere. Desvoltată în *Istoria civilizației române moderne,* violent contestată de toată literatura tradiționalistă a timpului, această idee de sincronism ce implică modernismul ca un principiu de progres a fost aplicată apoi în cele 5 volume ale *Istoriei literaturii române contemporane* (1900—1925), în care scriitorii sunt judecați, pe deoparte, din punctul de vedere al caracterului lor de sincronism nu numai în desvoltarea vieții noastre sociale și culturale ci și în legătură cu mișcările din apus, iar, pe de alta, ca un criteriu de valorificare și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte. Vechiul scepticism din *Pași pe nisip* sau *Critice* (I—IV) se organizează apoi în volumul al VI în demnitatea unui sistem *(Mutația valorilor estetice),* după care nu există o știință a literaturii ci o istorie a ei, ce n'o cercetează prin raportare la un ideal estetic, ci la totalitatea factorilor sufletești ce i-au determinat stilul.

Toate aceste teorii sunt expuse în largi desvoltări în volumele sale de o ordonanță arhitecturală și de o limpiditate stilistică recunoscute în genere. Dacă mai adăogăm la această aptitudine de expresie lucidă și o înclinare spre portretura morală — am spus esențialul asupra acestui critic, care, plecând dela un scepticism ostentativ și minor, a ajuns să și-l organizeze într'un sistem cu aparențe de dogmatism, la baza căruia — mai mult decât teoria — stă poate gustul estetic și desigur onestitatea profesională [1]).

---

[1]) *Pași de nisip,* 1906, două volume de articole critice.

J. J. Weiss et son oeuvre littéraire, ed. Champion, Paris, 1909.

Les voyageurs français en Grèce au XIX-e siècle, Paris, 1909.

Critice, v. I, Socec, Buc. 1909; ed. II, Alcalay, 1920:—; ed. III. Ediție definitivă, apărută sub titlul *Istoria mișcării „Semănătorului",* Ancora, 1925.

Critice II. Buc. Socec, 1910; ed. II, Alcalay, 1920; ed. III, ediție definitivă, apărută sub titlul *Metoda impresionistă,* Ancora, 1926.

Critice III Buc. ed. Flacăra, 1915; ed. II, Alcalay, 1920; materialul acestei ediții nu e identic cu cel al ed. I. Volumul e epuizat. Ed. III definitiv. Ancora, alt conținut.

Critice IV, Steinberg, 1916, ed. II, Alcalay 1920; etc. şi e refăcut. Ed. III, def. Ancora.
Critice V, Alcalay, 1921; ed. II def. Ancora.
Critice VI. Ancora, 1921: ed. def. Ancora.
Critice VII. Ancora, 1922.
Critice VIII. Ancora, 1923
Critice IX. Ancora, 1923, cu titlul de *Poezia nouă*.
Critice X. Ancora.
Istoria civilizaţiei române moderne, ed. Ancora:
  1. *Forţele revoluţionare*, 1924.
  2. *Forţele reacţionare*, 1925.
  3. *Legile formaţiei civilizaţiei române*, 1925.
Istoria literaturii române contemporane, în 6 volume.
Ed. Ancora, din care au apărut:
  1. *Evoluţia ideologiei literare*. 1926.
  2. *Evoluţia criticei literare*, 1926.
  3. *Evoluţia poeziei lirice*, 1927.
  4. *Evoluţia poeziei epice*, 1928.
  6. *Mutaţia valorilor estetice*, 1929.
Grigore Alexandrescu, vieaţa şi opera lui, ed. Minerva, 1910, ed. II, Cartea Românească, 1925. Refăcută, ed. III. Casa Şcoalelor.
Costache Negruzzi, viaţa şi opera lui, ed. Minerva 1913; ed. II, Cartea Românească, 1925. Refăcută.
Gh. Asachi, viaţa şi opera lui, Cartea Românească, 1921; ed. II, Casa Şcoalelor.

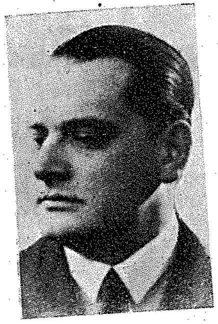
VII

CRITICA NOUĂ

Intrucât titlul de „modernist" pare excluziv şi chiar „partizan" înscriem evoluţia criticei de după războiu sub semnul „sincronismului", nu în sensul unui avangardism programatic sau al unei formule de şcoală ci al armonizării teoretice cu spiritul timpului şi al atitudinii înţelegătoare faţă de curentele noi de artă. Controversa T. Maiorescu — C. Dobrogeanu-Gherea, dela sfârştul veacului trecut, dintre critica estetică şi critica socială, şicontinuată apoi de N. Iorga şi G. Ibrăileanu, deoparte şi M. Dragomirescu, O. Densuşianu şi E. Lovinescu, de alta, adică între autonomia esteticului şi confuzia lui în etic şi etnic — o putem privi azi, în conştiinţa criticei, dacă nu şi a publicului şi a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruinţa conceptului estetic, fără alterări de elemente străine ori cât de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generaţiei actuale. Istoricul va constata limpezirea confuziilor ce pândesc, de altfel, orice literatură în începuturile ei şi va înregistra cu bucurie prezenţa atitudinii excluziv estetice în spiritul tuturor criticilor tineri.

Rămâne acum să caracterizăm în scurt pe toţi aceşti critici.

Tudor Vianu Poet şi disociator de idei la *Sburătorul*, Tudor Vianu (n. 1897) e azi profesor, eseist, şi critic mai mult de principii. De formaţie universitară şi de expresie academică, el a lucrat în domeniul esteticului şi s'a pus în serviciul autonomizării lui în excursuri mai mult teoretice. (*Arta şi frumosul*). Spiritul lui doct şi speculativ s'a asociat şi cu o lărgime de vedere neobişnuită la criticii de structura sa la toate formele noi ale artei apusene, dacă nu printr'o adeziune partizană, cel puţin printr'o atenţie binevoitoare şi comprehensivă, printr'o gravitate temperamentală de a privi lucrurile de sus dar în viabil. Modernismul în formele lui cele mai acute (expresionismul, cubismul) îi datoreşte, aşa dar, o contribuţie de elucidare cu atât mai efectivă, cu cât nu venea dela un militant avangardist ci dela un estetician ponderat. Nu e rolul acestei istorii literare de a-i fixa contribuţia în domeniul esteticei ca şi a eseisticei filozofice şi culturale în genere de calitate mai mult speculativă sau istorică. Criticei îi revine însă un studiu asupra *Poeziei lui Eminescu*, de exegeză a unor teme ale poetului, de situarea operei lui în atmosfera romantismului universal, cu stabiliri de apropieri şi diferenţieri, de studierea pesimismului lui în cadrul şi al sensibilităţii epocei şi al influenţei schopenhaueriene, de precizare a elementelor romanticei germane ce au fuzionat cu elementele filozofiei antice în compoziţia unităţii morale a poetului, într'un cuvânt, de cercetare de isvoare ideologice şi de motive poetice. In latura ei cea mai înaintată şi mai obscură, literatura română îi datoreşte, acum în urmă, un mic volum asupra poeziei lui I. Barbu, de aceeaş valoare exegetică şi speculativă, ce nu exclude informaţia, ca în tot ce scrie acest critic sagace, sobru, aulic şi lucid în abstracţie.



Tudor Vianu

---

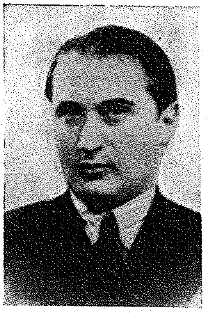
1) Tudor Vianu, *Dualismul Artei*, Buc., 1925; *Masca timpului*, Arad, 1926, *Poezia lui Eminescu*, Buc. 1930, ed. Cartea Românească; *Arta şi Frumosul*, Buc. 1931; *Estetica*, ed. Fund. Regale Carol II, v. I, 1934; v. II, 1936; *Idealul clasic al omului*, Buc. 1934.

Şerban Cioculescu Spirit vioi şi combativ, raţionalist şi dialectic, apropierea de Paul Souday îl caracterizează mai mult pe Şerban Cioculescu decât orice altă definire. Raţionalismul îi dă oarecare puncte fixe de orientare; lupta lui, de pildă, împotriva misticismului şi ortodoxismului îl aşează în planul unor discuţii ideologice. Primatul nevoilor polemice îl obligă însă să-şi creeze şi obiective arbitrare, în combaterea cărora perseverează apoi din necesitatea consecvenţii. Simţind mai târziu decât alţii imperativul obiectivităţii necesar oricărui critic, el face astăzi lăudabile sforţări de a o câştiga, înfrângându-şi demonul contradicţiei, sub aspectul istorismului literar. Spectacol ciudat al unui spirit vioi, vindicativ, agresiv, căutând să-şi ascundă zelul partizan în tranşeele amănuntelor şi consideraţiilor de ordin bibliogafic, istoric, documentar, comparând ediţiile între ele, cercetând variante şi variaţii, restabilind puncte şi virgule, discutând cu gravitate date minime, aducând obiecţii infinitezimale şi inutile, în ton doct şi peremptor: spectacolul vechilor pustnici ce voiau să-şi înfrângă tentaţiile trupului sub asprimea ciliciului. Tot teama ispitei partizane îl face să se ferească şi de a privi lucrurile în inima lor. Din iluzia obiectivităţii chiar în sânul polemicei, îşi macină spiritul real ofensiv într'o pulbere de atacuri mărunte ce nu influenţează fondul chestiunii. Obiectivitatea nu stă la adăpostul observaţiilor fără importanţă ci porneşte numai dela stabilirea unor raporturi exacte de valori; trecând sub tăcere meritul esenţial, sau micşorându-l, statistica negativă a infinitezimalelor rămâne încă parţială. Acţiunea criticei lui Şerban Cioculescu este totuşi pozitivă în exegeza poeziei argheziene — şi în simpatia arătată tuturor încercărilor de diferenţiere literară ale tinerilor scriitori.

Şerban Cioculescu

P. Constantinescu

Sporul autorităţii critice a lui Pompiliu Constantinescu se datoreşte probităţii intelectuale care, pe lângă sensibilitatea estetică, uneori chiar şi mai mult decât ea, este arma de căpetenie a criticului. Probitatea, fireşte, îşi are şi ea o primejdie în teama de a n'o pierde şi în excesul independenţei ce dictează, involuntar, jocul de balanţă al opiniei critice. Riscul este însă atât de rar, încât deficitul e de mică importanţă. Cititorul a căpătat convingerea în cursul anilor că are în Pompiliu Constantinescu un îndrumător lucid şi imparţial, prob; infaibilitatea nu intră în condiţia omenească şi nimeni nu-i la adăpostul reflexelor şi al reacţiunilor subterane ale unei conştiinţe ce se vrea autonomă. Am numit odinioară nota caracteristică a acestei specii de critică impresionism; aş numi-o azi centripetism estetic, adică mergerea directă spre centrul operei de artă, spre ideia creatoare, spre punctul de sprijin al geometrului antic. Descoperind elementul generator şi făcându-l apoi tangibil cititorului, opera de elucidare a totului e mult mai reuşită decât practicarea unei analize parţiale şi a unei inciziuni experimentale, operaţie ce reclamă fixarea lanternei critice numai în centrul de unde pleacă sistemul nervos al creaţiei sau al scriitorului şi modestia limitării la esenţial, cu renunţarea la biruinţi dialectice uşoare pe chestiuni secundare. Critica lui Pompiliu Constantinescu se îndreaptă spre aceste centre cu oarecare încetineală în mers şi didacticism în expresie, dar cu simţ de orientare. Nu studiază principiul electricităţii în lămpile de pe stradă, ci în mototrul uzinei şi, mai ales, nu-şi afirmă superioritatea făcând statistica becurilor sparte sau numai deşurubate 1).


Pompiliu C-tinescu

Perpessicius

Poet modernist, Perpessicius (n. 1891) a făcut şi face o critică modernistă. Aş zice avangardistă, dacă n'ar avea o înţelegere pentru toate formele de poezie. Nimic din excluzivismul deschizător de drumuri; un gust pentru noutate şi risc unit totuşi dezarmant cu o bunăvoinţă aproape universală. Transparenţă de apă de munte; limpede dar nu şi grăbită; cristal lichid, de douăzeci de ani se revarsă lin pe ogoarele noastre literare cu o lene îndrăgostită de tot ce reflectă: bolta albastră a cerului, norii de scamă alburie, sălciile pletoase, iasomiile şi vizdoagele. Nimic nu-l osteneşte: valul lui îmbrăţişează amoros poezia lui Al. T. Stamatiad şi proza Sărmanului Klopştock la fel cu literatura lui T. Arghezi. Totul îl încântă. Comprehensiune? Indulgenţă? Prietinie? De toate. Comentator ideal al poeţilor, impresionist cu erudiţie literară, colecţionar de flori presate din toate parcurile poetice, el a fost sortit să pregătească scama rănilor tuturor maeştrilor îmbătrâniţi şi să sufle uşor în luminiţa tuturor debuturilor 1).

Perpessicius

G. Călinescu

Talent, — aş putea zice, dar nu e numai talent, pentrucă e şi muncă, şi nu o muncă de bivol la jug, ci de om repede orientat în chestiuni abia întâlnite şi priceput în a organiza în sânul lor o reţea întreagă de tranşee şi de comunicaţii subterane. Pentru a fi critic, G. Călinescu are toate calităţile: sensibilitate artistică de poet şi romancier, cultură literară, talent de scriitor şi o mare mobilitate asociativă. Ii mai lipseşte doar convingerea în valabilitatea misiunii sale critice. Mult mai mari, pretenţiile criticului se îndreaptă spre vaste construcţii de istorie literară sau spre monografii uriaşe. Simplă improvizaţie, prin talent literar şi ştiinţă arhitectonică, *Viaţa lui Mihai Eminescu* a obţinut aprobarea tuturor. Îmbărbătat de succes, câţiva ani după aceea, a săpat cu hărnicie şi metodă în opera poetului, nu numai văzută ci şi în cea nevă-

---

1) P. Constantinescu, *Mişcarea literară. Opere şi autori; Critice:*

1) Perpessicius, *Menţiuni critice*, 1928; vol. II, 1934; vol. III, 1936.

zută, a ineditelor, galerii inextricabile. Rezultatul cercetărilor s'a depus într'o serie de tomuri masive, pentru care nu poţi avea decât respect şi admiraţie. Căutând însă monumentalul, scriitorul s'a pierdut în labirintul său hipogeic. Captiv al propriei sale ingeniozităţi şi frenezii, el n'a mai putut dibui galeria îngustă a ieşirii. Peste câţiva ani, scăpat la lumină, va fixa cu siguranţă doar într'o sută de pagini, fără vracul ineditelor şi analizelor, masca marelui poet în liniile esenţiale, cu un meşteşug portretistic de care a mai dat dovezi [1]).

Mihail Sebastian

Artist şi om de cultură literară, M. Sebastian a atins şi atinge şi acum, cu intermitenţe, critica. Informaţie literară modernă, eleganţă stilistică naturală, fără aparenţa efortului, spirit dialectic vioi şi fin, cu anumite preferinţe raţionaliste şi graţioase, purcezând direct în inima lucrurilor, fără didacticism şi istorism, limpiditate de argumentare, într'un cuvânt, calităţi pozitive de îndrumător al gustului public. Ii lipseşte doar ceva mai multă obiectivitate, fără care se poate face literatură, nu şi critică [2]).

Mihail Sebastian

Vladimir Streinu

Vladimir Streinu

Poet integral la *Sburătorul*, până a părea numai poet, exclusiv poet, iremediabil poet, de vreo doi ani Vladimir Streinu (n. 1902) şi-a dovedit nebănuite resurse critice într'un tandem, în care pe rând cârma o are Şerban Cioculescu sau domnia-sa, mai ales când e vorba de poezie. De unde părea redus la sterilitate, critica lui a devenit abundentă, digresivă, asociativă, teoretizantă; sbor planat prin abstracţie estetică şi istorie literară cu lente evoluţii şi la înălţimi, de unde nu se mai aude uruitul pasional al motoarelor, care există totuşi. Critică nobilă, comprehensivă, de un estetism puţin cam preţios şi indulgent cu slăbiciunile omeneşti.

---

[1]) G. Călinescu, *Viaţa lui Eminescu*, 1932; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, 1934; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935; vol. III, 1935; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, 1936; *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, 1936.

[2]) Mihail Sebastian, *Cum am devenit huligan*, 1935.

Alţi critici

Vom mai aminti în categoria criticilor militanţi pe Octav Şuluţiu, laborios, onest, în plină formaţie şi informaţie, prolix încă; pe Lucian Boz [1]), cu exces de sublilitate, bun preţuitor de poezie, şi pe Eugen Ionescu [2]), studios, vioi dar fără nicio convingere în seriozitatea criticei.

Eseişti

Tot la capitolul criticei vom adăuga ca anexă şi câteva indicaţii asupra „eseisticei" apărută în literatura noastră destul de târziu, dar înflorită tot atât de repede. La egală distanţă între simplul articol şi volum, ea reprezintă un gen special al literaturilor intrate în faza maturităţii. Cum poate îmbrăţişa orice obiect din domeniul ştiinţelor morale, orice fel de probleme de istorie literară, de estetică, de sociologie şi orice chestiuni de ordin cultural, nu-o putem totuşi îngloba nemijlocit în critică, nici chiar atunci când se rezervă literaturii, de oarece cadrele îi rămân pur teoretice, în timp ce critica e prin excelenţă pragmatică. Intru cât însă caracteristica mişcării noastre culturale din ultimul deceniu se manifestă prin elementul nou al desvoltării eseisticei, o istorie a literaturii n'o poate trece cu vederea, chiar dacă n'ar face-o decât ca simplu indiciu asupra fizionomiei epocei, în câteva cuvinte.

In afară de Tudor Vianu, menţionat mai sus printre critici, cu o activitate desfăşurată mai mult în cadrul eseisticei estetice, în afară de Camil Petrescu [3]), al cărui studiu ni-l rezervăm în domeniul creaţiei, nu putem să nu menţionăm şi alţi câţiva eseişti.

---

[1]) Lucian Botez, *Eminescu*, 1932; *Cartea cu poeţi*, 1935.

[2]) Eugen Ionescu, *Nu*, 1934.

[3]) Camil Petrescu, *Teze* şi *Antiteze*, ed. Cultura Naţională, 1936.

Lucian Blaga Locul de frunte îl are Lucian Blaga, (n. 1895), care în *Filozofia stilului* leagă arta cu toate celelalte manifestări ale conştiinţei creatoare într'o valoare fundamentală, într'o unitate de stil; filozofia culturală devine astfel filozofia stilurilor succesive, între care spiritul omenesc a pendulat în cursul timpurilor. Tendinţa ultimului sfert de veac ar merge spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă şi stilizarea lăuntrică, nou stil al vieţii născut din setea de absolut. Concepţia filozofiei culturii prin reducere la unitate, la stil, a reluat-o scriitorul apoi în *Feţele unui veac*, susţinând congruenţa tendinţelor epocei noastre spre absolut, spre tipic, spre anonimat, adică spre expresionism.

Dela filozofia culturii, scriitorul s'a îndreptat într'o serie de eseuri: *„Eonul dogmatic“ „Cunoaşterea luciferică“ „Censura transcendentă“, „Spaţiul mioritic“*, spre metafizică, punând întrebările: Cum este posibilă dogma? Cum este posibilă cunoaşterea luciferică? Cum este posibilă metafizica cunoaşterii? — probleme ce iese din cadrul lucrării de faţă [1]).

Paul Zarifopol Eseistica lui Paul Zarifopol, intelectual de largă cultură, dar de structură paradoxală, s'a desvoltat în cadrele literaturii fără a se fixa în estetică sau în critica propriu zisă. Poziţia lui s'a instaurat totuşi într'un plan pur estetic, combătând poporanismul şi amestecul în artă al oricărei tendinţi. Singurul scop al artei este plăcerea estetică: din nefericire, plăcerea eseistului nu e niciodată o „emoţie“ ci o plăcere sensuală, „un amuzament“. Din rarele aplicaţii critice, vedem că ea nu mergea spre viaţă şi creaţie, ci spre jocul pur şi sensual al artei inutile, spre fantezie, spre pitoresc. Cu toată marea sa lectură, independenţă de caracter, vigoare aspră stilistică şi, deşi fixat într'un plan pur estetic, Paul Zarifopol reprezintă în critica pragmatică o ecvaţie, în care necunoscuta ar fi câştigat, dacă ar fi rămas necunoscută în domeniul practic al valorilor naţionale. Căci dacă lupta lui raţionalistă împotriva sentimentalismului, romantismului, împotriva a tot ce e grimasă şi modă în viaţă ca şi în literatură, în cultură ca şi în morală, este de preţuit — dezorientarea „gustului său intim“ era tot atât de regretabilă ca şi ceea ce combătea [1]).

Paul Zarifopol

Criterion Tot la acest loc amintim şi eseistica unui grup de tineri, în jurul anului 1930 (mai precis 1928—1934), adunaţi în societatea *Criterion*, ce a luptat nu numai pe calea publicisticei ci şi pe cea a conferinţelor şi discuţiilor contradictorii. Stegarul acestei grupări era Mircea Eliade, antiintelectualistul scuturat încă de mult de frenezie mistică. Problema esenţială a grupării consta în determinarea elementelor diferenţiale ale propriei sale generaţii faţă de tot ce a fost înainte. Fără a intra în discuţii ce ar fi vechi, ne limităm la câteva consideraţii generale asupra problemei însăşi a „generaţiilor“.

Căutarea de sine a tinerimii a existat întotdeauna, după cum e legitim şi firesc, dar pe cale individuală în cadrele biologiei şi psihologiei fiecăruia, fără conştiinţa proclamată agresiv a unei simbioze de generaţie, cu note diferenţiale. Nouă e numai concertarea şi afirmarea categorică.

Privită genetic, această conştiinţă de sine (nu a unui individ ci a unei generaţii solidare şi unitare) este, probabil, ecoul îndepărtat al psihologiei create de cataclismul războiului mondial. Prin acumularea dezastrelor, a mizeriilor, a milioanelor de morţi, prin dezaxarea întregei vieţi economice şi sufleteşti, iremediabilul optimism, singurul suport efectiv al unei existenţe altfel imposibile, a trezit în suflete credinţa că o astfel de catastrofă, fără pildă în istorie, nu s'a putut abate asupra noastră în chip cu totul inutil.

---

[1]) Lucian Blaga, *Pietre pentru templul meu*, 1919; *Cultură şi conştiinţă*, 1922, *Filozofia stilului*, 1924; *Fenomenul original*, 1925; *Feţele unui veac*, 1926; *Ferestre colorate*; *Daimonion*; *Eonul dogmatic*; *Cunoaşterea luciferică*, *Censura transcendentă*, *Stil şi orizont*, *Spaţiul mioritic*.

[1]) Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingaşe*; *Pentru arta literară*, 1934.

Generaţia următoare războiului a fost aşa dar generaţia reformatorilor. Tăind istoria omenirii în două, ei şi-au închipuit că războiul va fi punctul de plecare al unei noi aşezări sociale şi spirituale. Nevoia sgomotoasă a tinerimii de a se crede agresiv diferenţiată de cea de eri, participa probabil din această iluzie postbelică, risipită mai de mult în domeniul social, politic şi economic, dar tenace încă în domeniul spiritual: unui fenomen unic i se cuvenea o generaţie unică.

Rezultă oare de aici că generaţia de după război nu avea anumite note caracteristice capabile de a-i constitui o fizionomie proprie? Ca autor al *Istoriei civilizaţiei române moderne* am susţinut teoria spiritului veacului determinat de sincronismul tuturor fenomenelor vieţii sociale. „Veacul" se destinde însă pe spaţii mari şi nu se pulverizează în fărâme infinitezimale ca la teoreticianii generaţiilor de câţiva ani. In afară de această limitare în timp, spiritul veacului sau chiar al generaţiilor succesive nu e rezultatul lucid al unui proces colectiv, constant şi voluntar, ci al unei acţiuni latente şi subterane ce nu păşeşte decât târziu şi postum la lumina analizei şi a conştiinţei de sine. Operaţia luării măştii timpului de un om oricât de obiectiv şi de înafara dialecticei momentului, constituie deci o operaţie riscată în sine; cu atât mai mult ea nu poate fi decât iluzie sub scalpelul celui ce voeşte să joace şi un rol activ în dialectica epocei. De cele mai multe ori ea se reduce la descifrarea „spiritului generaţiei" în propria-i configuraţie sufletească; cu alte cuvinte, e un act de narcisism.

Masca morală a generaţiilor nu poate fi luată decât mai târziu şi nu atât prin studiul lor izolat, ci prin contrastul cu ceea ce precede şi urmează. Posteritatea fixează notele diferenţiale ale epocelor, iar istoria culturală le înregistrează. Nenumăratele anchete şi analize, prin care tinerii noştri publicişti voiau să ia temperatura epocei din propria lor febră nu-şi marchează valoarea prin rezultatele obţinute ci prin semnificaţia însăşi a gestului raţionalist, lucid, voluntar. El era o

formă de voinţă de putere, de afirmare imperialistă. E singura notă precisă adusă faţă de generaţiile de dinainte de războiu. Priviţi dinafară, unii din tinerii publicişti, nu erau departe de eroii pieselor vechi ce declarau patetic:

— Noi, oamenii evului mediu.

Sau:

— Incotro, fraţilor?

— Ne ducem la războiul de o sută de ani...

II

EVOLUŢIA POEZIEI LIRICE

I

POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ

Sămănătorismul a fost privit ca o operă de renaştere şi, în adevăr, dacă lărgim sensul renaşterii la fenomenul cultural, el reprezintă un moment de expansiune a tuturor forţelor spirituale la lumina ideei naţionale. In literatură chiar, sămănătorismul înseamnă şi o intensificare a producţiei şi o stimulare a maselor cititoare. Apărut la un început de veac şi la un sfârşit de epocă literară, în care, după moartea lui Eminescu şi încetarea virtuală a activităţii lui Coşbuc şi Vlahuţă, se publica o poezie mediocră, în evidenta dezinteresare a publicului, sămănătorismul s'a arătat, negreşit, ca o revărsare de ape mari. Judecat însă estetic, cu singura excepţie a liricei puternice a lui Octavian Goga — în poezie, sămănătorismul reprezintă o epocă de inestetism. Situaţia lui paradoxală e de a fi fost luat ca o reacţiune sănătoasă împotriva modernismului şi a formelor, aşa zise, decadente de artă influenţate de curentele apusene şi de a fi fost, în realitate, o epocă de decadenţă, adică de sleire a modurilor de expresie artistică a lui Eminescu şi Coşbuc.

1. Poezia sămănătoristă ardeleană

Oct. Goga Pornită la Bucureşti, cu forţe de altfel mai mult moldoveneşti şi ardeleneşti, acţiunea sămănătorismului s'a realizat din începuturile sale în poezia lui Octavian Goga (n. 1881) prin ruralism, întoarcere la brazdă, ură faţă de oraş şi chiar de civilizaţie, naţionalism, dar s'a şi particularizat prin seva solului creator până a deveni exclusiv ardeleană. Ea trebue cercetată în sânul ideologiei sămănătorismului şi în particularităţile ei regionale (*Poezii,* 1905).

Conştiinţa solidarităţii naţionale e la baza întregii activităţi a bardului ardelean, în poezii, în teatru, în publicistică, în oratorie patriotică şi, în urmă, în politică chiar; nu e vorba de o solidaritate oarecare, ci de conştiinţa mistică a unei misiuni determinate. Vechea concepţie romantică a rolului social sau naţional al scriitorului devine şi mai energică prin concursul împrejurărilor istorice: pe când mesianismul bucureştean nu putea înflori decât în sânul unei activităţi culturale şi se sbătea în scepticism şi indiferenţă, ţâşnit din înseşi fibrele existenţei naţionale ameninţate, mesianismul ardelean s'a desvoltat în domenii fără contestare posibilă. Condiţiile locului i-au impus, ce e dreptul, anumite norme şi rezerve formale: ne putându-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze adesea în formule vagi şi misterioase, ocolind cuvântul propriu, într'un amestec de bărbăţie şi de jelanie şi, mai ales, de vaticinaţie, vrednică de vechii profeţi în aşteptarea frenetică a „mântuitorului", „a desrobitorului", ce va răzbuna milenara nedreptate:

Octavian Goga

Crai tânăr, crai mândru, crai nou

Principiul generator al acestei poezii fiind posibilitatea contopirii cu aspiraţiile colectivităţii etnice, urmează ca o consecinţă ruralismul ei. Ţară de ţărani, Ardelalul nu putea oferi decât un material rural. In centrul creaţiunii păşeşte deci ţăranul, nu sub forma motivului decorativ, ca la Alecsandri, şi nici al celui idilic ca la Coşbuc, ci în realitatea lui socială; el nu e idealist, sentimental şi erotic, ci e un rob al pământului şi instrumentul răzbunării viitoare:

Din casa voastră, unde în umbră,
Plâng doinele, şi râde hora
Va străluci odată vremii
Norocul nostru al tuturora.
(Plugarii)

El e „înfricoşatul crainic, isbăvitor durerilor străbune" adică făptuitorul revoluţiei sociale.

Trecută prin preocuparea socială a poetului şi natura e considerată în solidaritatea ei cu durerea omenească. Codrul şi apa nu sunt numai martorii unei suferinţi milenare ci şi tăinuitorii şi ocrotitorii ei. In cetăţuia de ape a Oltului:

Dorm cântecele noastre toate
Şi fierbe tăinuita jale
A visurilor sfărâmate.

iar codrul povesteşte din frunza lui „îndurerata poveste a neamului".

In afară de funcţiile lui esenţiale (*Clăcaşii, Plugarii*), ţăranul e văzut în cadrul vieţii sale de sat, printr'un amestec de observaţie realistă şi de proecţie simbolică. „Albit de zile negre" şi cu „un ban dela împăratul" pe piept, preotul devine „un mag din basme", un „apostol", la cuvântul căruia femeile îşi opresc fusul, bătrânii „fărâmă" lacrimi, în timp ce:

Aprins feciorii strâng prăseaua
Cuţitului din cingătoare.

„Dascălul" se desprinde din strana bisericii ca un semn al eternităţii rasei, cu ochi, în care străluceşte scânteia:

Din focul mare al dragostei de lege
Ce prin potopul veacurilor negre
Ne-a luminat cărările pribege,

iar „sfielnica, bălaia dăscăliţă" dă sfaturi nevestelor şi compune mamelor scrisori pentru feciori luaţi la oaste. Lăutarii „cetluesc pe patru strune" „argintul visării deşarte" şi „amarul nădejdiilor moarte". Printr'o proiecţie simbolică identică ţiganul Lae Chiorul devine interpretul durerii norodului pe lângă Dumnezeu.

Calitatea excluziv socială a temperamentului poetului se mai trădează, de altfel, şi prin raritatea elementului erotic sau, atunci când există, prin deformarea lui de preocupări sociale. *(O rază)*.

Pământ şi apă, cosaş şi plugar, popă, lăutar sau iubită sunt, astfel, elementele aceleiaşi finalităţi naţionale şi sociale.

Iată materialul obiectiv; dacă trecem la atitudinea poetului faţă de dânsul, în afară de mesianism, găsim regretul înstrăinării de cadrul lui de formaţiune, a „feciorului lui Iosif, preotul", plecat în lume tocmai în momentul când „la umbra unui fir de nalbă plângea floarea de cicoare", şi „un firicel de izmă creaţă se săruta cu Oltul". In loc să se adapteze, el se întoarce cu gândul în satul natal ,unde se vede însurat, „într'o casă pe deal" înconjurat de copii, pe care mama lor îi învaţă „credeul".

Vis romantic de revenire la natura primitivă, vis însă zadarnic, de oarece înstrăinarea a operat ireparabilul; întors în sat, „feciorul lui Iosif, preotul" nu mai ştie juca hora *(Zadarnic)*.

Inofensivă nostalgie după viaţa copilăriei, urmată apoi de sentimentul desrădăcinării definitive şi al incapacităţii de a se regăsi, care avea să se precizeze mai târziu într'o atitudine mult mai agresivă faţă de „străinătate", faţă de cultură chiar, — ultimul aspect al poeziei lui Oct. Goga.

Unitară, rotundă şi închegată, se poate, totuşi, stabili în sânul poeziei lui Octavian Goga curba unei evoluţii. Poet al revoluţiei naţionale, în primul său volum, el îşi păstrează tonul mesianic şi în *Ne cheamă pământul,* (1909), din naţională, mistica lui devine socială; existentă, de altfel, şi în *Clăcaşii,* ea se amplifică acum în *Graiul pâinii* sau în *Cosaşul,* până la lupta de clasă: în realitate însă, din pricina structurii etnice a Ardealului, revoluţie socială înseamnă tot revoluţie naţională.

Obiectiv în primele volume atât prin materialul poetic întrebuinţat cât şi prin atitudine faţă de el, — în *Din umbra zidurilor,* (1913) poetul coteşte spre subiectivism şi, din cântăreţul revoluţiei sociale, devine cântăreţul propriei sale desrădăcinări:

In mine se petrece o agonie
Ca într'o tristă casă solitară,
In sufletu-mi bătut de vijelie
Eu văd un om ce-a început să moară.
Un biet pribeag cu rostul dela ţară
Se duce acum şi n'o să mai învie
Cu chipul lui senin de odinioară.

La Paris, obosit şi „biruit", se visează acasă:

Şi 'n jur de mine urlă Babilonul,
Eu mă visez în sat, la noi acasă.

In faţa unei madone din Luvru, el se întreabă:

Ce-o fi făcând acum o mamă
Acolo'n satul din Ardeal!

Pe uliţi trece:

...hohotind păcatul

iar turnurile catedralei Notre Dame se înalţă:

...ca două braţe blestemând Gomora

Această atitudine antiorăşănească rezumă însăşi ideologia sămănătorismului şi e firească, de altfel, unei literaturi ieşită dintr'o epocă de formaţie, în care vechea societate a dispărut înainte de a se fi consolidat cea nouă. Drumul spre subiectivism s'a mai însemnat însă şi printr'o nevroză multilaterală, în a cărei expresie originalitatea poetului s'a pierdut odată cu deficitul originalităţii fondului; această întreagă parte a literaturii bardului ardelean se prezintă, după cum am arătat aiurea [1]), cu multe infiltraţii eminesciene de limbă şi armonie.

Influenţată poate, după cum se afirmă, de poezia ungară, structura poezii lui Octavian Goga prezintă pentru noi o puternică originalitate formală, în construcţia strofei, în armonie, în ritm, în imagine şi în vocabular. Orice poezie se izolează, astfel, în formula specifică a unei existenţe unice: nimeni nu a rostit-o înainte; depăşită astăzi, ea a călcat în vremea ei la viaţă cu un caracter de autenticitate evidentă şi în ritmul abrupt, tumultuos, retoric şi iluminat, şi prin imagini organice (*„cetăţuia strălucirii“*, *„argintul cărunteţei“*, *„grumaz de unde“*, murmurul pădurii e: *„un mulcom zvon de patrafire, ce blând asupra mea-şi coboară duioasa lor hirotonire“* etc.) dar mai ales în limba specific ardeleană, rurală, puternic influenţată de limba şi expresia figurată bisericească. Cu acest material verbal autentic, poetul îşi realizează ideile, fie prin masive construcţii retorice ce îi au destinat poezia declamării festive, fie prin simple notaţiuni topice de un realism pregnant; căci, în afară de retorica abstractă şi proiecţiunea simbolică de care am amintit, el are şi putinţa materializării ideilor abstracte, observaţia amănuntului umil şi precis, cu mult mai expresiv decât verbalismul profetic (*„cântarea pătimirii noastre“... „înfricoşatul vifor al vremilor răzbunătoare“, „duhul răzvrătirii negre“, „drumeţ al poruncilor firii“...* etc.). Satul ardelean nu este zugrăvit numai prin figurile simbolice a apostolului sau a dăscăliţei, ci este individualizat prin simple notaţii caracteristice. Instrăinarea, de pildă, nu e exprimată numai prin vane blesteme împotriva civilizaţiei:

---

[1]) E. Lovinescu, Critice I: *Ist. mişcări Sămănătorului*, p. 132.

Atâtea legi şi-au picurat otrava
In inima rătăcitoare în lume, etc.

ci şi prin note topice:

Căci m'am făcut apoi cuminte
Cu vremea ce înainta
Şi m'am trezit pe nesimţite
Că-mi zice satul: — Dumneata.
(Casa noastră).

iar copilăria nu e exaltată numai prin atitudini retorice ci şi prin calda evocare a *„hâtrului“* dascăl Ilie „cel înţelept, glumeţ, şi şchiop“, care:

La vatră răzimat spunea
O pilduire din Isop.

sau prin mierla care plânge:

Intr'o răchită
La răscruci 'n Dealu Mare.

sau prin:

Barbă putredă jupânul

sau prin:

„şura-popei“ peste care trece luna...

Unitate temperamentală, originalitate de expresie, ştiinţă arhitectonică, observaţie a amănuntului topic, discernământ psihologic — toate la un loc, îi destină operei poetului ardelean un loc propriu în evoluţia poeziei române [1]).

St. O. Iosif Psihologia poetului St. O. Iosif (1875—1913) este mai mult psihologia inadaptabilului decât a desrădăcinatului; el nu era Oct. Goga, de pildă, ruralul orăşenizat ce'şi blastămă noul său mediu şi se pierde în filozofie socială, ci e inadaptabilul pur, care s'ar fi simţit stingher în orice formă de viaţă; nu e înstrăinat ci un străin între ai săi. Ne pregătit pentru luptă, boem, visător, el nu e victima prefacerilor sociale, care macină temperamentele slabe, ci a propriei sale fatalităţi organice. Poezia lui e poezia nostalgiei, în deosebi, a copilăriei, adică a vârstei lipsite de răspundere şi hrănită numai din seva idealului, nostalgia unei vagi epoci patriarhale, după cum e şi poezia veleităţii neconvertibile în voinţă a visării fără obiect precis. Scrise din imboldul curentului sămănătorist, poeziile sale eroice sau patriotice n'au nicio vigoare.

Unei sensibilităţi atât de minore i-au răspuns mijloace artistice identice; lipsa de invenţie verbală şi de expresie figurată îl fac pe St. O. Iosif să păşească, succesiv, pe urmele lui Eminescu, Vlahuţă, Coşbuc sau, mai ales, a locului comun.

---

[1]) Oct. Goga, *Poezii*, Budapesta, 1905; *Ne chiamă pământul*, 1909; *Din umbra zidurilor*, 1913; *Cântece fără ţară*, 1916; *Poezii*, ediţia integrală. Cultura Naţională, 1924.

Reale, graţia şi duioşia nu ajung pentru a deveni poezie trainică, poezie originală. Poezia contemporană s'a emancipat, de pildă, din coşbucismul facil *(Cocoarele)*, din vulgarităţile din *Adio, Veselie* sau din atâtea alte poezii directe şi primare, de poezie-anecdotă *(Rozele, Artiştii, Şincai, Melancolie)* etc.

St. O. Iosif

Intreaga operă poetică a lui St. O. Iosif ar fi expresia unei sensibilităţi numai duioase, dacă n'ar exista şi *Cântecele*, în care, sub arcuşul unei dureri puternice, simţim un accent mai profund, ce ne vine de dincolo de cuvinte, din ton, oricât ar stânjeni-o insuficienţa expresiei.

Mai sunt de citat de asemenea *Cântecul de leagăn, Corinei*, în care graţia şi-a găsit şi expresia, şi, din pricina mişcării, *Doina* şi alte câteva poezii răzleţe *(Doi voinici, Noapte de Mai, Trec nopţile, Elegie)* — de bun poet minor 1).

Oct. Goga reprezintă o individualitate puternică iar St. O. Iosif o poezie graţioasă şi minoră, — e tot ce a dat sămănătorismul ca poezie în epoca lui militantă. In colo, o abundentă literatură poetică fără originalitate, fie de cuprins patriotic sau folkloric, fie de un lirism eminescian, sleit şi devenit clişeu, pe care rămâne s'o amintim prin câteva nume. Fiindcă în această invazie de mediocritate poetică, prin lipsa lor de contact cu literatura apuseană, Ardelenii au format grosul

---

1) St. O. Iosif, *Versuri*, ed. Sfetea, Buc. 1897; *Patriarhale*, Buc. Steinberg, 1901; *Poezii*, 1901—1902, ed. Socec, Buc. 1909; *A fost odată*, poveste în versuri, Buc. 1903; *Din zile mari*, poem istoric, Buc., Minerva, 1905; *Credinţe*, poezii, Buc. Minerva, 1908; *Caleidoscopul lui A. M'rea*, publ. de D. Anghel şi St. O. Iosif, V. I, ed. M., 1908; V. II: 1910; *Carmen Saeculare*, Buc. 1909 (cu D. Anghel) Bibl. encic. Socec No. 63; *Poezii*, 1893—1908, ed. Socec, 1910; *Cântece*, ed. Flacăra, 1912.

oştirii luptătoare sămănătoriste, se cuvine să continuăm cu dânşii.

Zaharia Bârsan Fără a milita ideologia sămănătoristă, poeziile lui Zaharia Bârsan (n. 1879) sunt, totuşi, sămănătoriste prin banalitate şi imitaţie. Din chiar prima poezie *(Singurătate)* găsim: „duioasa poezie", „frumoasa mamă", „cântarea sfântă", „haina de humă", „un vis de bine" — apoi mai departe „visuri dragi", „doruri sfinte", „cântece sfinte", „vraja nopţilor senine" — de unde sunt excluse riscurile originalităţii. Ca ton, tonul romanţei şi al lirismului direct, ca limbă — pulbere eminesciană *(Singur, Scrisoare, Frig, Zadarnic, Linişte etc.* 1).

Ion Bârseanul Ion Bârseanul, în care critica timpului vedea „un talent poetic remarcabil" şi o „evidentă originalitate", s'a clătinat de fapt între influenţa lui Coşbuc *(Vrăjmaşul, Brazda* etc.) şi Eminescu *(La castel* etc.) fără să fi isbutit să-şi găsească măcar o expresie cât de puţin diferenţială 2).

Alţi poeţi Mai amintim în producţia curentă a sămănătorismului ardelean pe:

Maria Cunţan, a cărei activitate lirică fără originalitate s'a prelungit până la adânci bătrâneţe şi s'a revărsat în două masive volume, din care nu se poate culege nimic astăzi 3).

Maria Cioban, o imitatoare a lui Coşbuc 4).

Ecaterina Pitiş, în care eminescianismul, coşbucismul şi platitudinea curentă se amestecă fără a se personaliza 5).

I. U. Soricu (n. 1882), amalgam de rămăşiţi verbale ale

---

1) Zaharia Bârsan, *Visuri de noroc*, poezii, Buc. 1903; *Poezii*, Buc. Minerva, 1907; *Poezii*, ed. Cartea Rom. 1924.

2) Ion Bârseanul, *Primele cântări*, Budapesta, 1906; *Rapsodii şi Balade*, ed. Minerva, Buc. 1910.

3) Maria Cunţan, Orăştie, 1901; *Poezii*, ed. Minerva, 1905, *Din caerul vremii*, 2 vol. ed. Minerva 1916.

4) Maria Cioban, *Poezii*, Arad 1906; Maria Cioban-Botiş, *Poezii*, ed. Cartea Românească 1927.

5) Ecaterina Pitiş, *Poezii*, Minerva, 1909.

poeziei eminesciene şi ale poeziei populare 1); şi pe alţi câţiva ca *Teodor Mureşanu* 2), *Andrei Popovici-Bănăţeanul* 3), *I. Broşu, I. Borcea* etc.

Ion Al. George Lărgind cadrul inspiraţiei dela tradiţia naţională la tradiţia latină vom pomeni de Ion Al. George (n. 1891) poet ardelean, transplantat la Bucureşti, care cu ajutorul unui vocabular şi al unei recuzite poetice latino-române, şi-a tradus viziunea sa latină şi greco-latină, eroică sau erotică. Când soarele răsare, poetul transcrie:

A scăpărat un trăsnet peste zare
Şi-un Phoebus *nou s'aprinse în răsărit.*

In mijlocul materialului verbal antic, locul comun al expresiei băştinaşe răsare totuşi pretutindeni. Pe Properţiu poetul îl face să cânte:

Doar floarea de iris adie'n tăcere,
Cu mine alături, un calm miserere.

Iată pentru ce, deşi luna răsare din „agri", deşi gândindu-se la moarte, poetul regretă că n'o să mai audă:

A sclavilor amară rugăciune!
Falernul care picură în cupe
Din fiecare picur o minune.
(Elegia Styxului)

conchidem că „agrul" e tot vechiul nostru ogor sămănătorist, iar Falernul tot autoctonul nostru Drăgăşani 4).

Spiritul sămănătorist se continuă şi azi în Ardeal ca într'un pământ natal, printr'o serie de poeţi locali: *Valeriu Bora, Ovidiu Hulea, Lucian Costin, Iustin Ilieşiu,* etc., şi ceva mai personalizat *Vasile Al. George* etc.

---

1) I. U. Soricu, *Florile dalbe, Poezii,* ed. Ramuri, 1912; *Doinele mele din zile de luptă,* Iaşi 1917.

2) Teodor Murăşanu, *Fum de jertfă,* Cluj 1925; *Poezii,* Turda, 1920.

3) Andrei Popovici-Bănăţeanul, *Clipe de seară,* Poezii, 1907.

4) Ion Al. George, *Aquile,* Câmpina 1913; ed. II. H. Steinberg 1916; *Domus taciturna,* elegii. H. Steinberg, 1926.

2. Poezia sămănătoristă în Regat

A. Mândru La noi, în regat, idilismul real al lui A. Mândru nu şi-a găsit o expresie diferenţiată („vrăji şoptite", „o dulce stea", „minune sfântă" etc.). *Floarea Tibrului,* poem antic, cuprinde idila epistolară a tânărului plebeu Publius şi a tinerei Lydia, în nenumărate versuri facile, romantice şi teatrale 1).

G. Vâlsan Poeziile lui G. *Vâlsan,* preţuite şi de T. Maiorescu, n'au fost adunate în volum decât după douăzeci de ani dela publicarea lor în *Sămănătorul;* în banalitatea uniformă a epocei ele par, totuşi, a aduce uneori o frăgezime delicată de notaţie, un psihologism interesant, o poliritmie savuroasă, deşi împinsă la discursivitate şi prolixitate şi o familiaritate nu lipsită de farmec. Fireşte, caşi întreaga poezie a epocei, e saturată de coşbucism şi de expresie eminesciană 2).

Din producţia timpului, nediferenţiată prin talent, mai cităm poezia erotică a lui *E. Ciuchi* 3), cea războinică a lui *Nicolae Vulovici* 4) şi, întrucâtva mai citibilă, cea a lui *G. Tutoveanu* 5) (n. 1872) de lirism direct şi idilic exprimat în pastă coşbuciană sau în rumegătură verbală eminesciană.

Decadentismul sămănătorist nu s'a sfârşit, de altfel, odată cu dispariţia *Sămănătorului,* ci s'a prelungit în toate revistele, ce i-au continuat directiva ca: *Ramuri, Drum drept, Neamul românesc literar, Floarea darurilor* etc. şi chiar în zilele noastre atât de anacronicul *Cuget clar* (1936). Nu e nevoia unei enumeraţii complete; ajunge citarea câtorva nume:

---

1) A. Mândru, *Zări senine,* ed. Minerva, 1908; *Floarea Tibrului,* XIII cânturi, ed. Steinberg.

2) George Vâlsan, *Grădina părăsită,* Cluj, 1925.

3) Eug. Ciuchi, *Din taina vieţii,* poezii 1903–1915, Buc. 1915; idem ed. Conv. lit. 1924.

4) N. Vulovici, *Vitejeşti,* ed. Ramuri, 1906; *Stihuri oţelite,* ed. Ramuri, 1910.

5) G. Tutoveanu, *Albastru,* poezii, 1902; *La arme,* Bârlad, 1913; *Balade,* Conv. lit. 1920.

Ion Sân-Giorgiu

Lipsa de originalitate a lui Ion Sân-Giorgiu devine acceptabilă prin corectutidine şi facilitate, în care influenţa lui Eminescu *(Chemare)* sau Cerna *(Noaptea)* se strävede. In ultimele volume *(Rodul Sufletului* şi *Arcul lui Cupidon)* plasticitatea poetului s'a desvoltat treptat până la aparenţele modernismului, fie prin abuz de imagine, fie prin dezinvoltura formei libere, fie prin egocentrism şi mai ales tumultuos sensualism [1].

Volbură Poiană [2], *Const. Asiminei* [3], *Vasile Militaru, Eugeniu Revent* şi, ceva mai pus în ritmul vremii, harnicul *Al. Iacobescu* [4]) etc. sunt numele ce se găsesc mai des în publicaţiile sămănătoriste şi în volume numeroase.

3. Poezia sămănătoristă în Bucovina

G. Rotică

In Bucovina G. Rotică a pornit prin a fi un bard naţional sau, după cum s'a spus, „un Goga al Bucovinei". Şi el are deci un tată ce poartă pe piept „un ban de argint dela împăratul"; şi lui îi zic „Domn fecior şi fete" din sat; şi el aşteaptă „dela prunci" răzbunarea zilei de mâine „cu care ameninţă pe stăpânitorii gliei".

Intr'un cuvânt, G. Rotică a debutat ca „decadent" al lui Octavian Goga, adică imitatorul lui. Bard al „Bucovinei", în ultimii ani a sămătorismului, G. Rotică ne-a făcut surpriza unei evoluţii spre poezia subiectivă. Invenţia verbală şi capacitatea de expresie figurată sunt minime; dar, deşi materialul întrebuinţat e comun, are, totuşi, o frăgezime ce-i însufleţeşte fraza poetică prin simpla acţiune a sincerităţii şi a unei elocinţi sentimentale fără artificii. Banală ca expresie, această poezie e încă plină de nuanţe sufleteşti, cu eleganţe instinctive şi cazuistică amoroasă, cu delicateţe de sensibilitate. In locul chemării brutale, avem acorduri abia şoptite, tragedii petrecute în încrucişarea unei singure priviri, dorinţe înăbuşite în scrupule, tot jocul etern al atracţiei şi respingerii pasionale. Printr'un adevărat paradox poetic, i-a fost dat acestui rural câmpulungean să exprime amorul discret, cu sfiiciuni de fecioară şi ezitări de moralist. Delimitările definesc, negreşit, mai mult caracterul psihologic decât cel estetic al lirismului poetului, destul de sumar [1].

G. Rotică

Printre poeţii sămănătorişti a Bucovinei mai cităm pe *Vasile Calmuţchi* [2], pe *Ion Ciocârlă-Leandru* cu revolta împotriva străinilor [3], *Nicu Dracinschi* [4], *V. Huţan* de inspiraţie gogistă [5], *Sever Beuca-Costineanu* etc.

4. Poezia sămănătoristă în Basarabia.

Nici de contribuţia literară a Basarabiei nu ne putem apropia decât cu interes cultural şi cu amorţirea scrupulelor estetice. Numai gândul că unele din aceste versuri au fost scrise înainte de războiu şi că reprezintă, prin urmare, dovezi de continuitate culturală românească dintr'o epocă de înstrăinare ne face să răsfoim, de pildă, *Miresmele din stepă*

---

[1] Ion Sân-Giorgiu, *Freamăt,* Flacăra, *Ruguri,* poeme de războiu 1918; *Rodul sufletului,* 1922; *Arcul lui Cupidon,* 1933.

[2] Volbură Poiană, *Spre vieaţă,* poezii, Buc. 1912; *Glasul Brazdelor,* 1913; *In noaptea Paştilor,* poezii, Sibiu, 1920; *Luna 'n prag,* poezii, Deva, 1923; *Galbenii,* poeziii, Oradea, 1926.

[3] Const. Asiminei, *Visuri şi durere,* Huşi, (fără dată); *Volbură,* poezii, Cartea rom. 1921.

[4] Al. Iacobescu, *Umbre peste ape,* ed. Ramuri, (fără dată); *Balade,* ed. Ramuri, etc.

---

[1] G. Rotică, *Poezii,* Vălenii de munte, 1909; *Cântarea suferinţei,* 1920; *Paharul otrăvit,* ed. Casa Şcoalelor, 1924.

[2] Vasile Calmuţchi, *Floricele,* Suceava, 1910.

[3] Ion Ciocârlă-Leandru, *Jalea satelor,* Suceava 1911.

[4] Nicu Dracinschi (Dracea), *Poezii,* Câmpulung, 1912.

[5] V. Huţan, *Din ţara fagilor,* Sfetea, 1916.

ale lui Ion Buzdugan[1]) sau *Poeziile* lui Al. Mateevici[2]), cu o poezie citabilă *(Limba noastră)* şi chiar *Flori de pârloagă* ale lui Pan-Halippa[3]).

Susţinută pe o bogată reţea de reviste cu deosebire provinciale, acest sămănătorism sau această mediocritate reprezintă o bogată floră poetică prin toate micile centre culturale ale unei ţări mănoase în poezie: literatură culturală, patriotică, ocazională, festivă, literatură de „barzi ai neamului“ — iată ce se poate spune, în încheiere, de poezia sămănătoristă.

---

[1]) Ion Buzdugan, *Cântece din Basarabia*, poezii populare, Viaţa Rom. Iaşi 1921; *Miresme din stepă*, ed. Casa Şcoalelor, 1922.

[2]) Al. Mateevici, *Poezii*, ed. Casa Şc. 1926.

[3]) Pan. Halippa, *Flori de pârloagă*, 1912—1920. Ed. Viaţa Românească, 1921.

II.

POEZIA TRADIŢIONALISTĂ.

Poezia sămănătoristă nu s'a continuat numai sub forma inspiraţiei rurale şi patriotice ci a evoluat şi sub forma tradiţionalismului. Prezenţa unei poezii tradiţionaliste de o indiscutabilă valoare estetică ne dovedeşte inutilitatea controversei asupra materialului poetic: materialul rural este tot atât de susceptibil de a deveni estetic ca ori şi care altul. Ceea ce desparte apele e numai talentul, în compoziţia căruia, pe lângă elementul său primordial şi unic, mai intră însă şi elemente străine. Tradiţionalismul nostru e un sămănătorism sincronizat cu necesităţile estetice ale momentului printr'un contact, la unii din poeţi, tot atât de viu ca şi cel al moderniştilor, dacă nu cu sensibilitatea apuseană, cel puţin cu procedeele ei stilistice. Peisagiul rural, solidaritatea naţională în timp şi în spaţiu, ortodoxismul — totul nu formează decât un determinant psihologic, care ar putea fi tot atât de bine înlocuit cu peisagiul urban, cu discontinuitatea sufletească a omului modern, cu incredulitatea, fără alte repercuţii asupra valorii estetice. Arta începe dela expresia acestui material şi ceea ce s'a schimbat în expresia lui constituie tocmai nota diferenţială a tradiţionalismului faţă de sămănătorismul anemiat prin simpla imitaţie a unor forme epuizate. Era timpul unei infuziuni de sânge nou — infuziune venită prin contactul cu Francis Jammes, Rainer Maria Rilke şi cu întreaga literatură modernă şi, mai ales, simbolistă.

Această poezie tradiţionalistă de inspiraţie uneori rurală şi folklorică, alteori naţională sau ortodoxă, tendenţioasă sau numai virtuală, s'a desvoltat, cu deosebire, la *Gândirea*, sub semnul unei atitudini programatice, sau prin alte reviste provinciale (*Ramuri, Flamura, Datina, Mioriţa, Năzuinţa, Suflet românesc*) apărute nu numai cu scopuri de creaţiune poetică ci şi de polemică. Rămâne să o caracterizăm acum prin reprezentanţii ei principali şi prin alţi câţiva ce capătă o semnificaţie prin înglobarea lor într'o mişcare de grup.

Nichifor Crainic

Nichifor Crainic

Poezia lui Nichifor Crainic (n. 1889) reprezintă, cu deosebire, expresia acestui sămănătorism evoluat estetic în tradiţionalism. Cu punct de plecare într'o sensibilitate vădit rurală, sămănătorismul său s'a înălţat repede la o concepţie integrală şi la o unitate teoretică: solidaritatea, în spaţiu, cu pământul şi în timp, cu rasa; pe de o parte, deci o inspiraţie realistă şi actuală, iar pe de alta, conştiinţa unei existenţe fragmentare dintr'o totalitate împrăştiată în veacuri.

Aparent, Nichifor Crainic e cântăreţul apei, al văei, al câmpiei, al ogorului, privite sub toate aspectele anotimpurilor sau prin variaţiile de lumină ale aceleiaşi zile; telurică, poezia lui se integrează în cadrele unei literaturi limitate la orizonturi natale, a literaturii lui Alecsandri sau Coşbuc, a lui Hogaş sau Sadoveanu, pe care n'o depăşeşte prin noutatea viziunii. In realitate, el nu e atât poetul peisagiilor exterioare sau lăuntrice, cât e poetul solidarităţii cu ele. Indiferent în liniile lui exterioare, peisagiul nu se colorează prin variaţiunile sentimentului şi nu-i împrumută personalitatea; poetul nu-l cântă şi nici nu se cântă în el. Inspiraţia lui se exaltă asupra unei idei abstracte şi devine o ideologie: pământul cu orizonturile lui limitate e supremul modelator al sufletului uman; el nu e numai un spectacol şi un generator estetic ci şi un determinant biologic şi etic al conştiinţii, al cărui poet voluntar şi ostentativ se proclamă. Dela dependenţa „şesului natal" la determinismul ancestral trecerea era firească, întru cât nu numai pământul modelează ci şi lungul şirag al strămoşilor. Invizibili, morţii trăesc în noi şi prin instinctele pe care ni le-au determinat, dar şi prin ideologia lor ce se amestecă în deliberările conştiinţei; fiecare din noi e, aşa dar, consecinţa necesară a unei succesiuni de generaţii în tiparele unui anumit peisagiu. Natura şi strămoşii încheie astfel, ciclul servituţii noastre, iar poezia solidarităţii cosmice şi a tradiţionalismului înlocueşte poezia liberului arbitru şi a individualismului.

Pe lângă influenţa formală a lui Eminescu şi a lui Coşbuc, e de regretat cotropitoarea influenţă a lui Vlahuţă sau, mai de grabă, similitudinea de atitudini: inspiraţia e înlocuită printr'un proces intelectual, ideea e dezvoltată după legile logicei până la demonstraţia finală şi luciditatea expoziţiei nu mai lasă loc spontaneităţii lirice şi misterului. Poeziile devin astfel „compoziţii".

In *Patria*, de pildă, noţiunea patriei e disociată în toate elementele ei, într'o analiză didactică, din care dispare emoţia. La fel în *Magii*, în *Cămin rămas departe*, în *Cântecul pământului* sau în *Durere;* şi nu numai în *Cântecele patriei*, fatal retorice, dar chiar şi în cele mai bune poezii ca, de pildă, în *Un cântec pe secetă*.

De o puritate de formă împinsă până la perfecţie, cu largi acorduri bucolice, cu un netăgăduit echilibru, în care fondul lui Coşbuc e tratat cu inteligenţă şi luciditate, după metodele antipoetice ale lui Vlahuţă, în care cele două teme eterne, a pământului tangibil şi a patriei abstracte, sunt atât de metodic şi de armonios dezvoltate — de un neîndoios clasicism şi măsură, dar fără misticismul pe care vor să-l vadă unii, această poezie se integrează cu cinste în patrimoniul literaturii naţionale: firida cărţilor de citire o aşteaptă [1]).

---

[1]) Nichifor Crainic, *Şesuri natale* „Ramuri", Craiova, 1916; *Darurile pământului*, „Cartea Românească", 1920.

Ion Pillat

După vane ispite budiste şi alte „amăgiri" poetice influenţate de poezia parnasiană şi simbolistă franceză şi de Macedonski, dar în care găsim şi filonul viitoarei sale inspiraţii, centrată pe amintire, şi deci pe evocarea copilăriei şi a trecutului în genere, Ion Pillat (n. 1891) s'a împlântat în câmpul strămoşesc, între dealul şi via Floricăi, între castanul cel mare şi apa Argeşului, în peisagiul familiar al copilăriei, între orizonturile poetice şi poetizate de amintire. Dintr'un desăvârşit acord al sentimentului elegiac, atât de simplu şi de profund, cu mijloacele de realizare tot atât de elementare, a ieşit această operă de cristalină rezonanţă, cu sunetul ei propriu, deşi integrat în simfonia literaturii noastre băştinaşe.

Ion Pillat

Mai îngrădit şi mai concret decât Nichifor Crainic, tradiţionalismul lui Ion Pillat purcede dela realităţi: dela „vie", dela „castanul cel mare", dela „vârful Dealului", dela „luncă", dela „odaia bunicului", dela „capelă" — dela tot ce încheagă nu numai orizontul Floricăi dar şi patriarhala casă a bunicului, dela „putina unde îşi lua baia cu foi de nuc", până la „ceasul lui de pe masă ce şi-a mai păstrat tic-tacul" şi nu se ridică nici la neam, nici la patrie; ca peisagiu, el se opreşte la hotarele Floricăi, iar ca solidaritate se mărgineşte la simpla legătură familială; bunica şi mai ales bunicul domină această poezie domestică *(Mormântul)*. Figura lui Ion Brătianu se desprinde, astfel, din toate lucrurile mărunte ce l-au înconjurat şi se risipeşte, înmulţită în reînoirea naturii de primăvară; un nou panteism familial se iroseşte, parfumat, din versuri pline de pietate... Reală, emoţia poetului are o şi mai mare rezonanţă în noi prin însăşi pietatea, pe care o simţim cu toţii faţă de „păstorul de oameni"; sentimentul se generalizează şi familia mică se leagă de familia mare. Tonul nu se înalţă, totuşi, la patetic şi nu lunecă nici la panegiric; patriotismul îşi împinge discreţia până a se şterge cu totul. Pietatea se încheagă din sentimente strict personale şi se materializează prin lucruri mărunte şi zilnice: un astfel de intimism într'un subiect, ce s'ar fi putut lesne amplifica şi trata solemn, e adevăratul principiu de emoţiune al acestor poezii. Dragostea pentru moşie (în sens mărginit) şi instinctul de familie, la care se reduce tradiţionalismul poetului, sunt legate în armătura unui sentiment elegiac, general de altfel, dar pe care nu-l găsim nici în tradiţionalismul lui Nichifor Crainic, nici în poezia descriptivă a lui Alecsandri, profundul regret al copilăriei pierdute.

Relicviile casei dela Florica, toate elementele peisagiului exterior, castanul, via, cireşul, pădurea din Valea Mare, lunca, zăvoiul, căsuţa din copac, nu devin material descriptiv ca la Alecsandri şi nici puncte de plecare ale unei solidarităţi teoretice cu solul modelator; ele nu-s văzute prin realitatea lor de acum, ci-s însufleţite prin amintirea copilăriei şi colorate prin părerea de rău a trecutului; pretutindeni un fâşiit al vremii, o nostalgie după timpurile de odinioară, un sentiment de desrădăcinare şi o dorinţă de reîntoarcere la natură şi la locul de baştină *(Castanul cel mare, Străinul)*.

O astfel de poezie se situează în realităţile noastre sufleteşti şi cosmice şi se integrează în acea literatură autoctonă, cu profunde însuşiri naţionale, ce porneşte din filonul popular şi se afirmă printr'un lanţ neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deşi cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului ci şi pe a timpului. Poezia lui Ion Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate şi prin toate prefacerile limbii, pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluţie: aceeaşi viziune idilică a naturii, aceeaşi seninătate pătrunsă însă şi de un sentiment elegiac, ce-i sporeşte emotivitatea şi, deci, lirismul, şi aceeaşi simplitate de limbă şi mijloace de materializare poetică. Intr'o literatură de imagism exagerat, e bine de constatat de câtă forţă se poate bucura imaginea rară, topită şi armonioasă, (de cercetat, de pildă: *In vie, Cucul din Valea Popii, In luncă, Vârful dealului, Lumina, iarna* etc.).

In stăpânirea unui instrument atât de simplu şi, totuşi, atât de meşteşugit, şi a unei vâne poetice atât de proaspete, deşi tradiţională, era firesc, şi chiar fatal, ca poetul să caute nu numai să-şi lărgească filonul inspiraţiei sale, dar să-şi şi teoretizeze propriul său talent.

Bătrânii lărgesc inspiraţia poetului într'o solidaritate trecută dincolo de cadrele conştiinţei domestice, dar nu prezintă aceeaşi armonie de fond şi expresie ca *Florica* şi vădesc un patetism retoric şi o insuficientă caracterizare a marilor strămoşi. Adevărată monografie rurală, *Satul meu* (1927) e prea schematic şi prea voit prozaic. Altă semnificaţie are însă *Biserica de altă dată*, (1926), în care, după anexarea cultului domestic, a cultului strămoşilor, a vieţii rurale se anexează şi viaţa religioasă a poporului nostru, punctul de reazim al doctrinii tradiţionaliste. Există în acest volum o intenţie programatică cu atât mai evidentă cu cât nu e vorba de o poezie mistică isvorîtă dintr'un sincer sentiment religios, ci, mai întâi, de o atitudine sentimentală faţă de tot ce poate evoca religia şi „biserica de altă dată" şi, apoi, probabil, deşi nemărturisit, de conştiinţa importanţei credinţii pentru trăinicia vieţii morale a unui popor. Din aceste consideraţii de stat, şi sub influenţa lui Rainer Maria Rilke, Ion Pillat ne-a dat *Povestea Maicii Domnului*, principial falsă: sub o formă populară, cu suave dar voite naivităţi, legenda sfântă este localizată în cadrele vieţii noastre rurale [1].

V. Voiculescu

Ceea ce impresionează dela început la V. Voiculescu (n. 1884) este posesiunea limbii, a unei limbi rurale, inedite şi uneori inestetice, dar care, printr'o întrebuinţare, susţinută fără nicio sforţare, imprimă întregei opere o tonalitate de expresie ce i-ar putea

---

[1] Ion Pillat, *Visări păgâne*, poezii, Buc. 1912; *Eternităţi de o clipă*, poezii, Buc. 1914; *Amăgiri*, poezii, Buc. 1916; *Grădina între ziduri*, Paris, 1919; Buc. 1920; *Pe Argeş în sus*, poezii, *Cultura naţională*, 1923; *Satul meu*, în *Cartea vremii*, 1925; *Biserica de altă dată*, ed. Cartea Rom., 1926; *Intoarcere*, 1928, *Limpezimi*, *Pasărea de lut*, *Scutul Minervei*, *Caetul verde*, *Poezii într'un vers*, etc.

constitui o personalitate într'un domeniu, în care personalitatea este aproape exclusă. Cu un material verbal atât de original dar nu totdeauna sigur în valoarea lui estetică, poetul afirmă şi o vigoare de descripţie matură, probă, didactică însă, solidă, de un realism pregnant până la antipoetic.

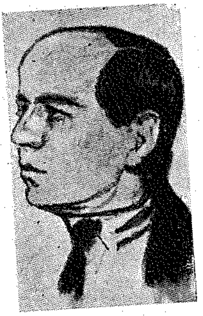
V. Voiculescu

După două volume tradiţionaliste şi prin subiecte şi prin limbă şi prin technică (în care Vlahuţă s'ar fi putut recunoaşte), *Poemele cu îngeri* (1927) ne aduc, în parte, o primenire a inspiraţiei scriitorului prin contactul cu o altfel de literatură decât cea practicată până acum. De pe urma prestigiului universal al poeziei lui Rainer Maria Rilke, o undă de creştinism a sosit şi pe aripele îngerilor lui Voiculescu ca şi la alţi poeţi dela *Gândirea*. Inspiraţia rămâne, de altfel, tot tradiţională, sub forma ei specific ortodoxă, formă pur teoretică şi lipsită de misticism; şi cum limba are aceiaşi savoare regională — nouă e numai încercarea de spiritualizare şi de interiorizare, frângerea formei tradiţionale odinioară atât de tihnită, în amplele ei volute, printr'o versificaţie poliritmică. Influenţele literaturii noi abundă însă ca, depildă, „digresiunea" practicată de Maniu sau sugestia Maeterlinckiană (*Dumnezeul copilăresc*, *Ingerul din odaie* etc.). Volumul *Destin*, ultimul, se realizează în acelaşi material verbal colţuros, neaoş până la manieră — cu evocări de peisagii stâncoase (*Centaurul*, *Plângere către heruvim* etc.), în imagini şi vocabular identice, cu evocarea copilăriei dela ţară (*Prin sita zilelor* etc.) şi, în genere, a vieţii rurale în latura fizică şi morală (*Povestea fetei din sat*) cu elemente de mistică şi eres, pe care autorul avea să le întrebuinţeze apoi cu succes în teatru (*Umbra*).

---

[1] V. Voiculescu, *Din ţara zimbrului şi alte poezii*, Bârlad, 1918; *Pârga*, ed. Cartea Rom. 1921; *Poeme cu îngeri* în *Cartea vremii*, 1927; *Destin*, ed. Cartea Românească.

Adrian Maniu Voința de a fi original domină începuturile activității literare a lui Adrian Maniu (n. 1891) — voință hotărîtă, reflectată și realizată prin naive atitudini sufletești și, apoi, și prin mai naive procedee stilistice și verbale, prin tot ce poate atrage atenția și impresiona; originalitatea se deformează într'o „poză", ale cărei elemente se pot vedea în *Salomea.*


Adrian Maniu

Există în *Salomea,* pe alocuri, o viziune proaspătă și o notație personală, alături de care găsim însă, chiar dela început, intervenția nedorită a autorului: legendei i se arată în dos un interpret lucid și chiar ironic, cu un comentariu ce ucide lirismul; poezia devine un simplu joc lipsit de convingere și de sinceritate; pasiunea Salomeei e un prilej de strâmbătură sarcastică; până și decorul ei e întors spre parodie. Manieră, de altfel, influențată de Laforgue, născocitorul poeziei improvizate, cu imagini descusute, familiare, de un macabru voit.

Vom găsi, de pildă, „complainta" laforguiană, amestec de sentimentalitate lăcrimoasă cu ironie, de poetic cu prozaic, de notație liniară, de romanță și de parodie, în cadre ce nu trec la divagație și la incoerență, în *Elegie* sau în *Balada spânzuratului.*

Suspendarea gândirii prin reflexii sau paranteze inutile, elipsa sistematică de cugetare sau de expresie, tonul prozaic sau numai familiar și alte mici amănunte tecnice din poezia câtorva tineri de azi, vin de-a-dreptul prin Adrian Maniu dela Jules Laforgue.

Prezent în cele mai voite elucubrațiuni, poetul coexista și pur; încă din acea epocă, găsim în Adrian Maniu o viziune personală a peisagiului, un instinct al amănuntului, o stăpânire a notației precise, ce fac dintrânsul, pe lângă un elegiac, un pastelist viguros și nou.

Dela atitudinea ironică și „superioară" a *Salomeei* sau a

Meditației, poetul s'a aplecat spre pământul tutelar, spre ritmul popular, spre basmul românesc, spre tradiție. Arta lui s'a simplificat, dar și în această simplificare se simte o voință încordată, — căci ceea ce domină în Adrian Maniu e încă inteligența, care, după cum îi dictase la început ironia, îi dictează acum o simplitate și de atitudine și de expresie, ieșită dintr'o stilizare voită, în serviciul căreia poetul pune aceeași viziune proaspătă, aceeași notație neașteptată, aceeași formă de un prozaism voit, prin comparații eliptice, prin voluntare nepăsări ritmice și de rimă, prin noutăți de expresie spontană — imitate de poeții mai tineri.

Plecat dela modernism și chiar dela avangardism, Adrian Maniu trece azi printre poeții tradiționaliști și chiar ortodoxi dela *Gândirea.* Ortodoxismul acesta în *Lângă pământ* (1924), *Drumul spre stele* și *Cântece de dragoste și moarte* este mai mult formal, deoarece atât folklorul cât și eresul creștin sunt în genere folosite ca elemente descriptive; nimic dogmatic sau transcendent în utilizarea motivelor ortodoxe, ci numai decorativ [1]).

Lucian Blaga Pare, desigur, ciudat de a alipi pe Lucian Blaga (n. 1899) mișcării poetice tradiționaliste, întru cât prin tecnică și expresie poezia lui n'a trecut numai ca modernistă, într'o epocă în care și simbolismul părea o noutate, ci chiar ca avangardistă, influențată fiind de expresionismul german, susținut și teoretic, în *Filozofia stilului,* unde poetul recunoaște în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relațiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul. Stilul vieții născut din setea de absolut ne îndreaptă, credea poetul filozof, spre anonimat, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă și stilizare lăuntrică. „Arta nouă, scria Lucian Blaga în *Fețele unui veac,* diformează natura, înlocuind-o cu realități spirituale. Arta nouă e față de aspectul imediat al naturii *arbitrară*, și nu-i urmează liniile; îi impune alte linii".

---

[1]) Adrian Maniu, *Salomea,* 1914; *Lângă pământ,* ed. Cultura Națională, 1924; *Drumul spre stele; Cântece de dragoste și moarte,* 1935; *Cartea Țării,* 1934.

Nu numai faptul de a-și fi publicat cele mai multe din poeziile sale în paginile *Gândirii*, ci și o anumită întoarcere la pământ, la tradiție anonimă, la rit, ne face să-l alipim acestei mișcări.

Lucian Blaga

Nu în linia tradițională s'au prezentat, de sigur, *Poemele luminii* (1919) atât de bine primite. Cu întrebuințarea versului liber eram deprinși dela simboliști, la care însă însemna emanciparea din uniformitate și putința de a exprima mai strâns și mai variat nu numai ideea poetică ci și sugestia ei muzicală; nu pentru aceste scopuri pare a-l fi întrebuințat poetul în chip cu totul excluziv.

Poezia lui nu isvorește atât dintr'o emoție profundă ci din regiunea sensației sau din domeniul cerebralității; am numi-o impresionism, dacă prin faptul depășirii obiectivului nu i s'ar cuveni mai de grabă titulatura de expresionism. Din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la sensație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale.

Expresionism poetic iar alteori o cugetare plasticizată, ușor de transpus într'o schemă foarte simplă: fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparației cu un alt termin din lumea materială — iată mecanica poeziei lui Lucian Blaga.

Astfel cugetarea:

„Lumina minții mele sporește taina lumii, nu o desvelește".

se fixează plastic prin corelația ei cu un fenomen din lumea materială:

„după cum lumina lunii mărește misterul lumii".

Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corala de minuni a lumii.*

Constatarea:

„Lacrimile ce-ți apar în ochi anunță împăcarea sufletului".

se fixează plastic prin corelativul material:

„după cum când picurii de rouă răsar pe trandafiri zorile sunt aproape".

In jocul strict al comparației arta lui Lucian Blaga se însemnă prin imagine. Poetul e unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre, imagini neprevăzute, cizelate (*Liniște, Amurg de toamnă, Gorunul* etc.).

Cu o artă definitivă, el a pus, astfel, în circulație o serie de adevărate cochilii, ornamentat sculptate, ale unor impresii fie de ordin sensorial, fie de ordin intelectual; în loc de a fi inserate într'o complexă alcătuire poetică, ele sunt risipite într'o pulbere de cale lactee. Cum tecnica și capacitatea de expresie imagistică se mențin în toate celelalte volume, egal, ne rămâne să înregistrăm numai variațiile conținutului lor. Dioniziacul din *Poemele luminii* se menține și în *Pașii profetului* (1921), cu aceeași tendință expresionistă de depășire; inspirația poetului se întoarce de data aceasta la pământ, la un fel de bucolism stilizat și mistic, — căci Lucian Blaga e singurul poet mistic al *Gândirii*, deși nu în sens ortodox, ci al unei adeziuni profunde, al unei contopiri cu obiectul, și al transformării lui prin aureolări de sfinți bizantini; un suflu „panic" și panteistic străbate întreagă această culegere. In volumele *In marea trecere* (1924) și *Lauda somnului* (1929) bate un vânt de dezolare, un sentiment de părăsire și o neliniștire față de moarte; neliniștea pare calmată în *Cumpăna apelor* prin gândul că neființa în care intrăm nu-i alta decât cea din care am ieșit. Cine e tulburat însă de eternitatea timpului, în care n'a fost?

---

1) Lucian Blaga, *Poemile luminii*, „Cosînzeana" Sibiu, 1919; ed. II, Curtea Românească, 1919; *Pașii Profetului*, „Ardealul" Cluj 1921; *In marea trecere*, Cluj, 1924; *Lauda somnului*, 1929; *Cumpăna apelor*.

G. Murnu

După moartea lui Coşbuc, G. Murnu (născut totuşi în Macedonia 1868) a rămas cel mai bun cunoscător al limbii române, nu cunoscătorul empiric al unei limbi regionale, ci al întregei limbi din întregul ei teritoriu de desvoltare.

Admirabilele traduceri ale *Iliadei* şi *Odiseei* sunt dovada acestei cunoaşteri teoretice şi a fuziunii, pe care o face poetul între diversele dialecte pentru a crea un organism verbal capabil de a reda bogăţia de expresie a aedului homeric. Posesiunea resurselor şi a mecanismului limbii i-a dat şi posibilitatea de a proceda la creaţiune verbală pe baza analogiei şi, în adevăr, nimeni în literatura noastră, fără a fi recurs la derivativul francez, n'a creat mai multe cuvinte acceptabile, de o latinitate autentică sau cel puţin de o provenienţă autoctonă incontestabilă. Stăpân pe aceste mijloace de expresie şi creator chiar de expresie, după traducerea *Iliadei* şi *Odiseei*, G. Murnu era indicat pentru genul epic.

G. Murnu

Totul e epic şi sfătos în temperamentul său; însăşi posedarea literaturilor antice, valorificate desăvârşit numai în acest gen, îi impuneau balada (*Tudora, Călina, Marcu celnicul* etc.) ca singura formă şi a virtuozităţii sale verbale şi a atitudinii sale sufleteşti. Aceste însuşiri nu se puteau însă valorifica în poezia lirică, în care purismul său riguros stânjeneşte iar conservarea procedeelor stilistice ale poeziei clasice iese din timp. Mijloacele epice prezintă o oarecare stabilitate — pe când, mai capricioase şi mai subiective, mai legate de variaţiuni temperamentale şi de timp, modurile lirice au evoluat atât de mult încât, dacă admitem lirica antică printr'un proces de substituire psihologică în atmosfera momentului istoric, nu o mai putem admite, strămutată în mijlocul sensibilităţii şi expresiei moderne.

Sandu Tudor

Dublă ca inspiraţie şi manieră, poezia lui Sandu Tudor (n. 1899) e veche, când vorbeşte de „aleanul doinei" şi de „lelea care visează" sau mai ales tradiţională şi patriarhală, când evoacă „jupani, boiarini şi dvoreni", Domniţe şi vlădici sau pe tânărul oştean „strâns în cingătoarea lată cu paftale", sau în stihurile monahale „în noaptea Sân-Vinerii mari" etc.; e şi nouă, prin fiorul de misticism ce o străbate, prin notaţie şi imagine. Limba nu prezintă unitatea de ton necesară: voit arhaică uneori, ea se modernizează fără transiţie în invenţiuni verbale discutabile şi în regretabile deviaţiuni gramaticale.

Acum, în urmă, la *Gândirea* poezia lui a devenit strict ortodoxă 1).

Grupul oltean

In sânul mişcării tradiţionaliste, desfăşurată pe dublul front al publicisticei şi al poeziei, am putea distinge chiar un grup oltean — ce şi-a deviat uneori energiile lirice în acţiune pamfletară sau numai teoretică pentru cauza tradiţionalistă. Iată câţiva poeţi din acest grup:

Marcel N. Romanescu

Cu toată inegalitatea lui de compoziţie, *Izvoare limpezi* (1923) volumul de debut al lui Marcel N. Romanescu (n. 1897) presupune o unitate de temperament poetic; parnasian în genere şi deci mai mult exterior, găsim însă un echilibru sufletesc, o viziune senină, repede împinsă la idilă şi bucolică, o armonie limpede şi graţioasă, ce ne fac să-l rânduim pe poet printre neoclasici. Neoclasicismul nu înseamnă numai evocarea unor subiecte antice, în care vedem mai degrabă exerciţiul unei arte îndreptate spre decorativ, — tot aşa după cum elementul bucolic nu ne pare îndestulător pentru caracterizarea tradiţionalismului; clasicismul stă în echilibrul forţelor sufleteşti, din care iese o împăcare de sine şi o viziune optimistă a lumii; clasicismul mai reprezintă şi o tendinţă spre obiecti-

---

1) Sandu Tudor, *Comornic*, 1925, *Acatistul Sfântului Dumitru Basarabov* (în *Gândirea*).

vare. Eminescu e un chinuit şi deci un romantic; Coşbuc e un echilibrat şi deci un poet clasic; talentul nu stă totuşi în formulă. O astfel de idilică seninătate o găsim mai în toate poeziile lui Marcel Romanescu.

Existenţa ei nu ne-ar fi obligat decât să-l rânduim ca pe o cifră într'o sumă; câteva poezii ne fac însă să vedem în acest poet o rară prospeţime de expresie şi suavitate de simţire cum e, de pildă, în *Litanii*, apoi în *Castanul* şi în unele fragmente din ciclul *Vatra*.

In operele sale ulterioare *Cuiburi de soare* (1927) şi, mai ales, în *Hermanosa din Corint, povestea unei hetaire*, (1927) clasicismul poetului decade, din nefericire, spre exterior şi decorativ; în ultimul volum el ia chiar aspectul de gravură galantă, căreia nici măcar prestigiul intermitent al artei nu-i poate ridica valoarea; sonetistul parnasian stăpân pe meşteşugul său reapare în ciclul *Zei şi oameni* din *Grădina lui Teocrit (1927)* [1].

Radu Gyr

Cel mai activ şi mai plin de conştiinţă oltenească din acest grup e Radu Gyr, (n. 1905), care în trei volume: *Linişte de schituri* (1927), *Strâmbă lemne* (1928) şi *Cerbul de lumină* (1930), pe o linie de progres şi cu realizări în ultimul, afirmă un tradiţionalism regional teoretic şi o putinţă de a se scobori în folklor, în basm în legendă, de a se hrăni dintr'o sevă autoctonă. Ceea ce-i lipseşte acestui temperament vehement şi ciclic e disciplina artei sale, măsura; facilitatea, pe care i-o dă o virtuozitate verbală fără frâna gustului se transformă în erupţie şi prolixitate. Acum, în urmă, poetul pare totuşi a fi scăpat întrucâtva de gongorismul şi alegorismul didactic al primelor sale încercări lirice [2].

---

[1] Marcel Romanescu, *Izvoare limpezi*, ed. Ramuri, Craiova, 1925; *Cuiburi de soare*, poeme lirice, Flamura, 1927; *Grădina lui Teocrit, idile antice*, bibl. *Semănătorul*, 1927; *Cântarea cântărilor*, Socec, 1925; *Hermanosa din Corint*, povestea unei hetaire, ed. Cartea Rom. 1927.

[2] Radu Gyr, *Linişti de schituri*, poeme, ed. *Flamura*, 1927, *Strâmbă lemne*, ed. Flamura, 1928; *Cerbul de lumină*, 1930.

N. I. Herescu

Şi N. I. Herescu se arată în *Cartea de lumină* (1927) un tradiţionalist şi chiar un regionalist teoretic şi un folkloric efectiv, cu cântece şi descântece în metru popular. Se simte influenţa lui Jammes şi a lui Ion Pillat, adică tot a lui Jammes [1].

Tot în mişcarea olteană amintim şi pe Ştefan Bălceşti, în sens mai mult sămănătorist şi pe A. Pop Marţian, în sens mai mult modernist; precum şi pe fraţii Eugen, Savin (acesta mort) şi Paul Constant, fertili şi variaţi [2].

Zaharia Stancu

Poemele simple ale lui Zaharia Stancu participă la mişcarea tradiţionalistă nu numai pentrucă au apărut întâi în *Gândirea*, ci prin legătura lor cu pământul şi peisagiul, fără, de altfel, intenţii programatice sau vână folklorică; pastelism graţios şi intimism gingaş — prin care se străvede ca la toţi aceşti poeţi autoctoni influenţa lui Francis Jammes. Acum în urmă a dat într'o traducere expresivă lirica abruptă a lui Serghei Esenin [3].

N. Crevedia

Ţâşnirea cea mai dârză a tradiţionalismului românesc s'a produs în ultimii ani în chip cu totul neaşteptat prin apariţia volumului *Bulgări şi stele* (1933) al lui N. Crevedia, publicat mai întâi în *Gândirea*. O poezie, care nu iese nici din folklor, nici din pastel, nici din bucolică, nici din basm, şi, cu toate acestea, o poezie rurală, mai bine zis plebee, poezie de desmoştenit al soartei setos de a birui, de revoltat împotriva celor ajunşi, fără să fie revoluţionară; poezie de mare vigoare plastică, de cruzime de vocabular până la vulgaritate şi inestetic, dar autentică, unitară prin sentiment şi limbă. Pentru a-și îngădui libertățile de limbă, de care se folosește a trebuit desigur să apară mai întâi *Florile de mucegai* ale lui T. Arghezi, fără de care originalitatea de expresie a lui N. Crevedia ar fi fost unică. Fondul, după cum am spus, e cu totul altul-fond de proletar flămând jinduind la bunurile vieții, de golan lacom de bani și de glorie. *Mi-e sete, mi-e foame,* în această privință, e poezia cea mai expresivă. Originalitatea dură a poetului se realizează însă și în alte laturi; portretul psihologic din *Taica* e o admirabilă xilografie, iar *Foametea* o viziune apocaliptică viguroasă:

---

[1] N. I. Herescu, *Cartea cu lumină*, Craiova, 1927; *Poezii alese* (trad. din Horaţiu şi Francis Jammes făcute cu Ion Pillat), Cartea Vremei, 1927.

[2] Eugen Constant, *Galerii de ceară*, 1924; Eugen, Paul şi Savin Constant, *Poezii*, Craiova, 1926; Eugen Constant, *Punte peste veacuri*.

[3] Zaharia Stancu, *Poeme simple*, ed. Cartea Vremii, Buc. 1928; *Tălmăciri din Serghei Esenin*, ed. Cartea Românească, Buc. 1934.

N. Crevedia

Pe cer, se vărsase o tigvă cu lapte,
Stelele 'nfloriră — boabe coapte,
Luna plină, creștea, creștea — ca o mămăligă.

Chiar și în erotică poetul găsește încă o notă personală de pasiune și de umor țărănesc [1]).

V. Ciocâlteu Rural e și V. Ciocâlteu, (n. 1890) deși nu folkloric (folklorul e reprezentat doar prin unele elemente de magie, cum sunt descântecele). Poezie abruptă, sgrunțuroasă, fără emotivitate și șlefuire, cu o viziune strict plastică, realizată pe alocuri în pastel *(Crugul vremii, Nocturna)*; respiră vigoare și optimism frenetic și chiar agresiv. Ii trebue doar mai multă noutate și de simțire și de expresie [2]).

D. Ciurezu Izvorîtă din folklor, poezia lui D. Ciurezu (n. 1901) nu prezintă încă o linie categorică de demarcație între izvoarele din care pornește și elaborația sa personală. Limbă neaoșă, cu efecte puternice de vocabular și, întru cât se poate lămuri și psihologia scriitorului, poezie dinamică, de tânără forță plebee setoasă de luptă și viață [3]).

---

[1]) N. Crevedia, *Bulgări și stele*, 1933.
[2]) V. Ciocâlteu, *Adânc împietrit*, 1933; *Poezii*, ed. Fundațiile Regale, 1935.
[3]) D. Ciurezu, *Răsărit*, 1927.

Radu Boureanu Pe linia luminii, care, prin poezia populară, Vasile Alecsandri, Ion Pillat, constitue, oarecum, o tradiție latină în sânul literaturii noastre, se înscrie și *Sbor alb* ca și restul liricei lui Radu Boureanu (n. 1905). Elegie armonizată în tonuri înfrânate și minore în surdină sentimentală, pe fond însă alb, senin, eterat *(Anna Maria de Val-de-lièvre)*; statică și monocordă, uneori cu rădăcini în etnos și în legendă *(Povestea voievodului Mrejer)*. Nu-i lipsită de rezonanță, dar nici de influențe (Maniu, Blaga) [1]).

---

[1]) Radu Boureanu, *Sbor alb*, 1932; *Golful sângelui*, ed. Fundațiilor Regale, 1936.

III

POEZIA „DE CONCEPŢIE“, FILOZOFICĂ ŞI RELIGIOASA

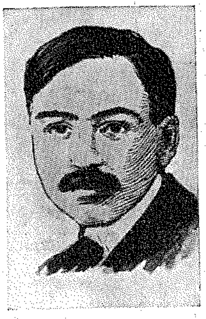
După studiul poeziei sămănătoriste propriu zise trecem la studiul aşa numitei poezii „de concepţie“, în fond raţionalistă, retorică, sau chiar didactică, cultivată în genere de *Convorbiri critice*. Prin colaboraţia lor succesivă, la *Sămănătorul* sau la *Convorbiri critice*, la unii din aceşti poeţi se poate observa chiar o dualitate de inspiraţie şi de manieră, adică nota naţională şi tradiţionalistă înlocuită apoi prin nota filozofantă şi retorică (D. Nanu, Corneliu Moldovanu, de pildă, şi întrucâtva chiar P. Cerna).

P. Cerna

Deşi publicate mai mult în *Sămănătorul* şi în *Convorbiri Literare* şi preţuite şi de N. Iorga şi de T. Maiorescu, poeziile lui P. Cerna (1881—1913) au fost supravalorificate mai ales de Mihail Dragomirescu, pe care-l impresiona „originalitatea compoziţiei“, „arta cu care se desfăşoară şi se leagă, înălţându-se treptat, deosebitele momente“, desvoltarea „ideilor şi a efectelor“, adică, sub raportul fondului, elementul intelectual, căruia i se dădea o preponderenţă prejudiciabilă, iar, sub raportul formei, desvoltarea compoziţiei retorice după toate regulele treptelor formale.

Sub acest aspect sunt, aşa dar, analizate, *Plânsul lui Adam, Floare şi genună* sau *Către pace*. In realitate, „concepţia“ lor e mediocră, dar, şi în afară de aceasta, prezenţa oricărei concepţii ca simplu element de ordin intelectual, fatal mediocru, nu are decât o importanţă relativă. Tocmai din acest caracter intelectual, a cărui tradiţie venerabilă în literatura universală o găsim şi în „compoziţiile“ marilor romantici francezi, poezia lui P. Cerna iese din circuitul preocupărilor poetice ale epocei noastre: ea nu exprimă şi nu sugerează stări sufleteşti adânci, ci, dimpotrivă, exprimă pe calea dialecticei retorice nu numai ceia ce se poate exprima ci şi ceia ce se poate dovedi.

Dacă proporţia participării elementului pur intelectual în compoziţia poeziei e o chestiune încă discutată şi dacă întreaga problemă n'a fost amintită aici decât pentru a se indica sensul, în care tinde să fie rezolvată, înlăturarea elementului retoric şi demonstrativ din poezie e un punct câştigat. Când nu sunt pledoarii pentru anumite „concepţii“, poeziile lui P. Cerna sunt spasmuri erotice, imnuri dionIziace închinate fericirii de a trăi şi de a iubi; stelele, luna, soarele, natura, zeii şi oamenii sunt învolburaţi în imprecaţii frenetice şi într'o frazeologie azi insuportabilă, dar care a dat impresia intensităţii de simţire. Considerat din punct de vedere al materialului plastic — adică al limbii, al imaginii, al topicei, al armoniei, într'un cuvânt a ceea ce constitue originalitatea de expresie a unui poet, Cerna se prezintă nediferenţiat: materia în care a lucrat e fie veche şi banală, fie dominată de Eminescu.


P. Cerna

Iată, de pildă, începutul din *„Din depărtare“*, lăudat de critică:

Nu ţi-am vorbit vr'odată, şi pe fereşti deschise
Nu' ţi-am trimis buchete, stăpâna mea de vise,
Ci numai de departe te-am urmărit adese,
Iluminat de gânduri nespuse, ne'nţelese...
Infioratu-mi suflet nu s'a 'ntrebat vr'odată,
Făptura ta de zee pe cine îl îmbată... etc.

„Stăpâna mea din vise", „gânduri nespuse", „înfioratu-mi suflet", „făptura ta de zee", sunt un limbagiu poetic cu desăvârşire scos din posibilităţile literare de azi.

Dar dacă imaginaţia plastică se desfăşoară în desvoltări poetice, dacă pentru P. Cerna iubita e „mândra mea", „lumina mea", „crăiasa visurilor mele", „domniţa mea cu nume adorat", „stăpâna mea nespusă"; dorul e „nespus" când nu-i „nemărginit"; gândurile sunt tot „nespuse", noaptea e „crăiasă", dragostea e o „vrajă sărbătorească", pieptul e de „foc", iubirea e „senină "etc., etc. — infiltraţia eminesciană, într'o bună parte a operei lui poetice, e şi mai caracteristică. *(Ecouri, Ideal, Din depărtare,* etc.).

Constatării acestei infiltraţiuni, i se răspunde, deobiceiu, prin constatarea unui temperament diferenţiat; optimismul indiscutabil al lui P. Cerna e opus pesimismului eminescian. Dar după cum în ceia ce priveşte concepţiile poetului, le am arătat nu numai lipsa de originalitate ci şi relativa lor importanţă, cât timp sunt privite în sine, tot aşa şi în chestiunea temperamentului: prin convingere sau prin dispoziţii temperamentale, suntem cu toţii pesimişti sau optimişti; în artă problema temperamentului nu se pune însă decât din pragul calităţii materialului, în care se realizează estetic. Poezia lui P. Cerna trebue, aşa dar, încadrată în formula poeziei de substanţă intelectuală ca fond şi retorică, sub raportul formei. Inlăuntrul acestei formule, ea depăşeşte tot ce s'a scris până acum la noi nu atât prin energia sentimentului, ci prin amploarea desvoltării lui în largi acorduri şi în compacte construcţii de strofe retorice[1].

D. Nanu

Dominate de influenţa eminiscianismului formal şi exprimând vagile efuziuni sentimentale ale unui lirism direct şi suspinător, *Nocturnele,* (1900) opera de debut a lui D. Nanu (n. 1873), nu mai pot fi acceptabile azi.

Prin colaboraţia de mai târziu la *Sămănătorul* apare în

---

[1] P. Cerna, *Poezii,* Minerva, Buc. 1910.

poet o vână sămănătoristă, nu în sensul ruralismului, ci în sensul istorismului, adică al evocării trecutului eroic, în care s'au încercat mai toţi poeţii sămănătorişti. Descoperim, astfel, deodată, un poet epic cu o trăsătură sigură şi viguroasă. *(Răsăritul, Tismana, Pribegia lui Petru Rareş* etc.). Ori cât ar părea de paradoxal, — această notă epică a rămas mai neatinsă de măcinarea timpului, întrucât epicul e totdeauna mai rezistent.

D. Nanu

Prin colaboraţia la *Convorbiri literare,* dar mai ales la *Convorbiri critice,* D. Nanu a abordat „poezia de concepţie" *(Indoiala, Atoli)* cu deliberări în contradictoriu, în factura marelor poeme romantice de acum vreo sută de ani. Influenţa lui Vigny e, dealtfel, evidentă şi, ceia ce e mai regretabil, şi a lui Vlahuţă în expresia lapidară şi didactică a unor cugetări abstracte.

Intr'un cuvânt, poetul e un romantic întârziat, un spirit deliberativ şi reflexiv, cu aspiraţii religioase, şi un erotic înfrânat de resemnare şi de simţ etic. I-a lipsit originalitatea expresiei pentruca locul lui să fie mai mare în istoria poeziei noastre.

Corneliu Moldovanu

Colaboraţia la *Sămănătorul* i-a impus lui Corneliu Moldovanu (n. 1883) o fază de patriarhalism, de evocare a trecutului, caracteristică întregei poezii sămănătoriste statice şi nostalgice, pentru care poetul avea toate mijloacele de ton epic, descripţie şi de expresie limpede şi arhaică *(Zile de restrişte, Boerul, Jupâniţa, Cronicarul* etc.).

La *Convorbiri critice,* Corneliu Moldovanu a evoluat la poezia de „concepţie", elementul cel mai caduc al operei acestui poet epic întors dela destinul lui *(Sacra fames, Spre*

---

[1] D. Nanu, *Nocturne,* poezii. Câmpulung, 1900; *Ispitirea de pe munte,* poezii (plachetă) Buc. 1914; *Poezii,* ed. Cartea Rom., 1933.

culme etc.). Model al genului, — în care o descripție, prețioasă în amănunt dar fastidioasă prin deformație, vrea să fie însuflețită de o suflare mistică, — este atât de artificiala prin didacticism *Cetatea soarelui*, mult lăudată la *Convorbiri critice*. Caracterul demonstrativ, filozofant sau numai discursiv *in abstracto* se găsește și în *Felix culpa, în Imn morții* și, din nefericire, și în alte poeme ca *Răsvrătiții, Vulturul, Privind fericirea, Hamlet* etc. Adevărata realizare a talentului poetului trebue căutată, așa dar, împotriva criticei timpului, în simplele și evocatoarele tablouri sămănătoriste, printre care e de amintit în primul rând *Trecând Carpații*, în micile poezii erotice, în descripție, când nu e pusă în serviciul unei „concepții", în traduceri admirabile, în balade și, în genere, în tot ce are vreo legătură cu atitudinea epică, și nu în poeziile filozofice „de concepție" abstracte și discursive, tip Vlahuță, sau în marile sale compoziții erotice, în care iubirea e numai o aspirație vaporoasă „de vis" înăbușită de considerații morale [1]).

Corneliu Moldovanu

A. Toma

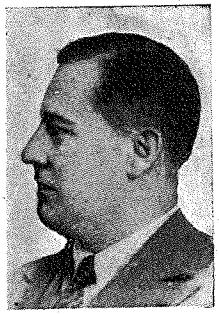
Publicate în volum în 1926, poeziile lui A. Toma (n. 1875) se situiază totuși înainte de război, acum un sfert de veac, adică în însăși epoca elaborației lor, moștenitoare directă a lui Eminescu și Coșbuc și contemporană lui Vlăhuță, P. Cerna, D. Nanu sau Corneliu Moldovanu: vom găsi, deci, în ele și influența celor doi înaintași și note evidente de contemporaneitate cu ceilalți, dar mai pe sus de orice, covârșitoarea influență a lui Eminescu (*Desăvârșirea, Toamna*, etc.).

A. Toma

Poezia lui A. Toma este, în genere, o poezie „de concepție", adică o poezie raționalistă, de probleme rezolvate în dramatism, în moralism, în psihologism, (specia Haralamb Lecca) sau chiar în simplă anecdotă (*Memento vivere, Adolescent, Eva, Sfinxul, Sora Irina*, etc.) — cochiliile solide ale unor idei desvoltate metodic, în felul poeziilor lui Cerna sau chiar Vlahuță, — în care respiră o mare și onestă conștiință profesională, o inspirație de calitate intelectuală desfășurată în ample volute impecabile, cărora le lipsește doar elementul noutății sensibilității și a expresiei [1]).

N. Davidescu

N. Davidescu (n. 1888) a început prin a fi baudelairian în fond și în formă. Vom găsi și la dânsul deci asocierea voluptății cu descompunerea organică, senzualitatea provocată de putreziciune. Nu e vorba numai de viziunea femeii, amestec de puritate și de perdițiune, ci și de nevroza caracteristică poeziei baudelairiene, nevroză pur citadină, nevroză boemei condamnate la o silnică viață de cafenea, artificială, cu viziuni tulburi, cu oboseli premature, cu nostalgiile solare ele omului învăluit de nori de fum și doborât de o veghe inutilă, (*Spleen, Sentimentalism, Sfârșit de toamnă*).


N. Davidescu

Influența lui Baudelaire nu se mărginește, dealtfel, numai la sensibilitate, ci se întinde și la expresia ei, întrucât, ca și poetul francez, acest simbolist e, în fond, un clasic: fiecare poezie cuprinde o idee strict delimitată, harnic desvoltată și solid construită; compoziția devine, astfel, un instrument esențial. Versul e clasic, amplu, strofa regulată; în *Inscripții*, nici urmă de vers liber; totul se desfășoară după un robust instinct de conservație formală.

Renunțând la nevroza baudelairiană, poezia scriitorului s'a îndreptat spre intelectualizare; vom găsi, deci, într'însul o poezie francă de cugetare, ce-l situează în linia urmașilor lui

---

[1]) Corneliu Moldovanu, *Flacări*, poezii, Buc. 1907; *Cetatea soarelui și alte poeme*, ed. Socec, 1910; *Poezii*, ed. Cult. Naț. 1924.

[1]) A. Toma, *Poezii*, Cultura Națională, 1926.

Grigore Alexandrescu şi la celălalt pol al simbolismului. In această manieră avem *Parafraza sărutării lui Iuda*, solid bătută şi argumentată în versuri pline; tot un act de pură cugetare e expus cu forţă în *Daemoniaca Poemata*, în versuri de maturitate de expresie.

O astfel de poezie intelectualizată are meritele genului, dar şi defectele lui: discursivitatea şi retorismul. Activitatea metodică de adevărat constructor a acestui poet intelectual s'a continuat, dealtfel, în aceeaşi linie de lirism impersonal în *Cântecul omului*, vast poem ciclic, din care până acum au apărut trei volume: *Iudea*, *Hellada* şi *Roma*, şi prin reviste fragmente din *Evul mediu*. Povestea omului, isgonit din rai, se cristalizează astfel în epizoade biblice, istorice, sau din atmosfera timpului, dela evocaţia paradiziacă până în *La căpătâiul Doctorului Faust*, într'o serie de poeme de toate mărimile şi formele, verslibriste sau clasice, laborioase sau graţioase, cu numeroase lecturi şi influenţe, ca întreaga operă a acestui intelectual, în care domină însă puterea de construcţie obiectivă şi chiar didacticismul. Pe aceste blocuri scoase din toate carierele istoriei şi cioplite cu migală şi cu ştiinţă ritmică, a crescut şi garoafele unei pasiuni lumeşti. Cerebrale şi ele, micile poezii de castă înflăcărare din *Leagăn de cântece* (în care Moréas şi-a lăsat amintirea) constitue o horbotă de sidefuri sculptate, de virtuozităţi încremenite, de variaţiuni subtile, de graţii ale unui rece extaz erotic:

E ca şi cum ai simţi tainic prin vine
Că ţi s'ar împrăştia reci aurori,
E ca şi cum ai topi repede'n tine
Luceferi sonori [1]).

George Gregorian

Eminescianismul a găsit în George Gregorian (n. 1886) un continuator: e singura notă de rezonanţă profundă, pe care o reţinem la acest poet, în care freamătă o nelinişte metafizică, o spaimă de neant, un sbucium şi o desperare venite din stratele muzicale ale sufletului. Dacă mijloacele de realizare poetică ar fi fost la înălţimea unei inspiraţii atât de profunde, alta ar fi fost valoarea acestei poezii. Lipsită de forţa creatoare de imagini şi chiar de simplu vocabular, ea se istoveşte iute într'o expresie limitată şi decolorată, fie prin impreciziune, fie prin abuz: *visul, neantul* şi *vidul* se arată obsedant la fruntariile expresiei poetului; dacă le vom adăoga *haosul, abisul* şi *infinitul*, sfârşim mijloacele, prin care el îşi plasticizează spaima. In aceeaş categorie obsesivă intră şi *lut, aromă, parfum, scrum, zare, adie, stinge*, iar ca determinări adjectivale, *fin, vag, dulce*, ce nu determină nimic.

George Gregorian

Insuficienţa verbală se uneşte cu o egală insuficienţă de expresie figurată. Calitatea muzicală a inspiraţiei îl îndepărta dela plasticitate; şi pe calea abstractizării putea fi însă nou şi personal. Imaginea poetului rămâne, totuşi, decolorată şi banală. Insuficienţa de expresie se agravează şi prin improprietate; rareori s'a sbătut un poet într'un cerc mai restrâns de cuvinte, întrebuinţate şi ele imprecis.

In afară de acest lirism de o puternică emotivitate nerealizată, G. Gregorian a publicat înainte de războiu în *Convorbiri critice* câteva poezii „de concepţie" ca *In Sahara*, *Pe Golgota* sau oda *Omul*, ce au deslănţuit entuziasmul criticei raţionaliste a timpului tocmai prin natura lor discursivă şi raţionalistă.

In realitate şi *Pe Golgota* şi *In Sahara* sunt laborioase şi onorabile compoziţii în genul romantic de acum o sută de ani, — în felul *Cetăţii soarelui* a lui Corneliu Moldovanu, la fel de preţuită la *Convorbiri critice*. Poezie retorică, azi inacceptabilă.

Producţia mai recentă a poetului în *La poartă din urmă* se virilizează prin accent; voinţă de descătuşare din materie pentru a evada în astral, ca fond; amestec de suavitate cu vulgaritate brutală de limbă, ca formă. Dar şi în acest volum, filozofic încă, de revoltă împotriva destinului şi a nimicniciei universale, cu bruscă trecere dela efuzie lirică la pamflet antiburghez ca şi, mai ales, în *Sărac în ţară săracă* de pură revoltă socială şi sub raportul dualităţii sufleteşti, dar cu deosebire sub cel al expresiei aspre, viguroase, plebee şi cinice, influenţa poeziei lui Tudor Arghezi este vizibilă [1]).

---

[1]) N. Davidescu, *La fântâna Castaliei*, poezii, 1910; *Inscripţii*, poezii, 1916; *Inscripţii*, ed. II, (adăugită). „Cultura Naţională", 1924; *Leagăn de cântare*, ed. Cartea Rom. Apoi: *Iudea, Hellada, Roma*, 1935, ed. Fund. Regale.

M. Săulescu

Torturat de nelinişte metafizică, M. Săulescu (1888—1916) şi-a destrămat poezia într'o serie de întrebări în jurul sensului vieţii, întrebări ce pot părea oţioase unor spirite puţin meditative sau definitiv resemnate din prea multă meditaţie, dar care trădează o sensibilitate înfrigurată, generatoare de poezie a neliniştii, a nesiguranţii, a nostalgiei de a fi aiurea, paralizată totuşi de îndoială că s'ar putea să fie mai bine aici, a solidarizării cu înaintaşii ce s'au sbătut în aceleaşi probleme, pe care poate acum le-au deslegat; poezie, însfârşit, rezumată în incertitudine şi întrebări fără răspunsuri sau cu mai multe răspunsuri problematice, un fel încă de a nu avea răspuns; poezie, ce nu reprezintă o „filozofie" ci o dispoziţie sufletească „filozofică" şi căreia nu i-a lipsit decât originalitatea expresiei sau chiar siguranţa ei estetică pentru a o impune ca o valoare pozitivă [2]).

Ştefan Neniţescu

Poezia lui *Ştefan Neniţescu* (n. 1897) e una din puţinele încercări de poezie mistică românească, a cărei impresie de sinceritate iese poate din extrema simplitate a formei sub care se traduce o sensibilitate monotonă, o umilinţă cu puţine nuanţe şi o naivitate atât de pură încât nu ni le putem închipui simulate, ci efectul unei graţii divine. Nu putem privi *„deniile"* decât cu

---

[1]) G. Gregorian, *Poezii*, ed. Casa Şcoalelor, 1921; *La poarta din urmă*; *Sărac în ţară săracă*.

[2]) M. Săulescu, *Departe*, Buc. 1914; *Viaţa*, Buc. 1916.

interesul psihologic, cu care privim vechile icoane bizantine cu sfinţii elementar stilizaţi, patinate de vreme, căci şi Ştefan Neniţescu reuşeşte patina arhaică.

Plecată dintr'o obsesie, pe care vrea, mai ales, să ni-o sugereze, această poezie nu se sprijine pe multe mijloace literare; figuraţia ei e redusă şi unitară şi e o fericire, când între atâtea axioane şi gângăviri, găsim şi imagini reuşite, adaptate tonului *(Când prima dată, Nu te-am văzut)*.

Intrucât priveşte *Ode italice*, — nimic din ce se cuvine odei, nimic din ce se cuvine Italiei [1]).

Al. Al. Philippide

Lipsită în genere de emotivitate, poezia lui Al. Al. Philippide (n. 1900) nu comunică; joc de imagini exterioare, se limitează normal în peisagiu sau în domenii intelectuale, de aici şi pornirea fie spre pastel, în care ne-a dat şi cele mai bune bucăţi ale sale (de ex. *Pastel)*, fie, mai ales, spre filozofare sau cel puţin spre atitudini meditative: vidul, veşnicia, nimicnicia, gloria, Hamlet, Prometeu, moartea, revolta devin teme poetice, *(Prohod, Cântecul nimănui, Veghe* etc.), sau chiar chestiuni personale atacate cu vehemenţă de cuvinte. Tăcerile se materializează sub diferite forme; elementul cosmic abundă, cel aparent intelectual se întreţese fără a ajunge însă la o concepţie.

Ceea ce a impresionat mai mult, la apariţie, la această poezie în *Viaţa românească* a fost întrebuinţarea fără control a imaginii, frenetic — cele mai adese simplă personificare împinsă până la cele mai indepărtate consecinţe. Acestei capacităţi de expresie figurată şi-a datorit poetul reputaţia de modernist şi încadrarea lui într'o mişcare, ce se caracteriza numai în parte prin imaginea cultivată în sine [2]).

Ion Marin Sadoveanu

Cântecele de rob ale lui Ion Marin Sadoveanu (n. 1893) se fixează în atenţie prin sentimentul legăturii de pământ, al vieţii terestre de rob al tinei, nu fără a arunca „puntea" aspiraţiilor spre cer, al prelungirii vieţii dincolo în azurul eternităţii; în versurile lui mai personale pluteşte obsesia morţii, chiar când ia aspectul unui simplu „motiv" poetic (*Moartea şi monahul, Moartea şi măscăriciul* etc.). Pe lângă influenţa folklorică din unele poezii, se notează suflul discursiv şi retoric mai peste tot, în puţină concordanţă cu tendinţele poeziei moderne (deşi Paul Claudel e un poet modern [1]).

---

[1]) Ştefan Neniţescu, *Denii*, 1919; *Ode italice*, 1925.

[2]) Al. Al. Philippide, *Aur sterp*, 1922; *Stânci fulgerate*, ed. Cult. Naţională.

Ion M. Sadoveanu

---

[1] Ion M. Sadoveanu, *Cântece de rob.*

IV

POEZIA EROTICĂ ŞI ELEGIACĂ

După studiul poeţilor de inspiraţie mai mult intelectuală, a poeţilor de „concepţie" sau filozofi, în care compoziţia domină aproape materialul poetic, e rândul trubadurilor şi al poeţilor sentimentului, poeţi erotici sau ai lirismului direct şi pe urmă al elegiacilor.

Cincinat Pavelescu Produs al vieţii de salon, opera lui Cincinat Pavelescu (1872—1935), cel mai autentic dintre trubadurii noştri, nu putea ocoli, în totul, primejdiile condiţiilor ei de producere; evoluând între punctele extreme ale literaturii de societate — madrigalul şi epigrama — ea s'a realizat, totuşi, liric în exemplare definitive pentru formula ei, cărora distincţia formei, atitudinea resemnării le definesc o individualitate (*Seară tulbure*).

Cincinat Pavelescu

Resemnarea nu e o poziţie anticipată ci e rodul unei lungi experienţe a vieţii de societate, în sânul căreia asperităţile se şterg şi strigătele par inoportune; pentru ce am mai face gesturi de inutilă şi inelegantă protestare în faţa neantului? pentru ce am blestema când natura ne-a pus consolarea alături (*Primăvara*).

Natura, amorul şi arta, iată principiile calmării poetului; problema finalităţii nu se pune, de altfel, niciodată prea tragic, întrucât, înainte de a fi devenit dureroasă, e potolită de sensul estetic al vieţii. Această repede calmare a nelinişti metafizice prin spectacolul naturii şi peisagiu sufletesc, această descleştare în refugiul unui panteism binefăcător:

— Dar soarele ce moare, încă
Mai râde 'n pomii înfrunziţi,
Şi 'n seara clară şi adâncă
Mai cântă râul: auziţi!
O voi, ce mai trăiţi o clipă
In ritmul vieţii şi-al iubirii,
Lăsaţi pe morţi în groapa lor
Să 'ndeplinească legea firii.
Şi voi, în pripă,
Sorbind mirosul primăverii
Din vântul care mişcă merii
Infloriţi,
Veţi bănui într'o aripă
De pasăre ce trece
Ca un fior
In umbra unui nor;
In picul rar de ploaie rece,
In vânt când mişcă trandafirii,
Că morţii voştri din mormânt
Sunt: apă, umbră, floare, vânt.

(Panteism).

constitue, singură, o atitudine sufletească autentică, ce leagă în unitatea unui fascicol o producţie inegală.

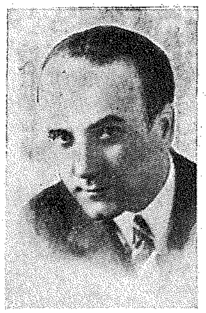
Atitudine fără adâncime dar temperamentală, şi, mai ales, realizată pur, în câteva poezii *(Panteism, Primăvara, Serenadă)*, momente extreme ale unei arte senine, echilibrate, clasice, prin care se continuă firul artei macedonskiene din *Noaptea de Mai*, adică a atitudinii estetice faţă de viaţă. Fără invenţie verbală, fără figuraţie diferenţiată, simple şi armonicase, versurile lui Cincinat Pavelescu descriu o volută de fluidităţi, al cărei punct de plecare artistic şi sufletesc porneşte din stratul adânc al latinităţii atât de realizat în Horaţiu, străbunul poetului nostru.

In viaţă, poetul a trăit în continuă actualitate prin epigramele sale mai mult sau mai puţin improvizate, pe care însă posteritatea nu le va înregistra [1]).

---

[1]) Cincinat Pavelescu, *Poezii*, ed. Pariano, 1911, *Epigrame*, ed. Ramuri, 1925.

Victor Eftimiu Un val cald de lirism molcom şi sentimental se revarsă în toate poeziile lui Victor Eftimiu (n. 1889), în versuri clasice, corecte şi chiar perfecte, sau în versuri libere, rimate sau fără rimă, într'un cuvânt în toate formele imaginare, exprimând toate ideile şi toate atitudinile posibile, în ample desvoltări retorice, impecabile, turnate într'o limbă de o puritate desăvârşită şi exprimate cu o claritate dezolantă. Nimic nu te opreşte; totul e convenabil dar şi convenit; totul lunecă, mătăsos, într'o scurgere uniformă; apă limpede, în care se oglindesc, indiferent: vedeniile lui Boecklin sau moartea lui Homer, Meca sau voinicii Pindului, cerul Parisului, Hamlet murind sau Apolon, „bisericuţa veche" sau temple antice, în care murmură imnuri creştine sau păgâne, cântece de munte sau de oraş, doine sau serenade. In valul acesta de poezie directă, sentimentală, deseori banală, tip romanţă, sau inteligentă, se găsesc toate speciile de poezie, se găseşte chiar şi notaţia modernă, acidă, de aquaforte, cum e, de pildă, în *Vulturul* sau în *Peisagiu nordic* etc. bucăţi de antologie — se găseşte orice, şi talent firesc, dar un talent invadat de cursivitate şi de convenţional sentimental; nu se găseşte doar timbrul unic al unei personalităţi diferenţiate, adică originalitatea [1]).


Victor Eftimiu

Barbu Nemţeanu Mort timpuriu, Barbu Nemţeanu (1887-1929) a lăsat amintirea unui „trubadur" graţios şi ironic, derivat din Heine, şi cu oarecare apropieri cu St. O. Iosif; sensibilitate minoră, duioasă, expresie familiară şi ştrengară, fantezie epigramatică, revolte înăbuşite în paradă glumeaţă *(Galaţii)*, intimism suav şi idilic; tinereţe. I-a lipsit doar acestei tinereţe originalitatea de expresie pentru a-i da oarecare consistenţă. Numai ultimele lui poezii, din timpul bolii, cu spaimă în faţa morţii, aduc şi un început de expresie mai personală [1].

---

[1]) Victor Eftimiu, *Poemele singurătăţii*, ed. „Bornemisa", Orăştie 1912. — *Candeli stinse*, „Flacăra", 1915. — *Lebedele sacre*, „Samitca", Craiova. — *Cântecul milei*, *Sonetele iubirilor defuncte*, „Eminescu", 1923. — *Poemele singurătăţii*, *Candeli stinse*, *Lebedele sacre*, „Cartea Românească", 1924. — *Oda limbii române*, ed. Casa Şcoalei, 1927, etc., etc.

Oreste

Acum douăzeci de ani, Oreste trecea drept poet de talent şi, prin faptul participării lui la cenaclul lui Al. Macedonski, chiar drept poet „nou". Recitit, sentimentalitatea lui dulceagă pare învechită. Amorul se cântă altfel astăzi. Numai în *Cireşul înflorit*, sub influenţa poeziei orientale, înmugureşte o ramură mai fragedă [2].

Demostene Botez

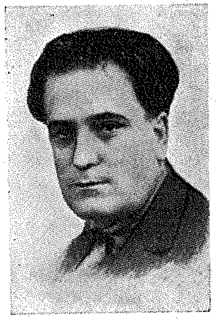
Demostene Botez (n. 1893) se distinge prin lirism direct; emotiv, el are sinceritatea emotivităţii sale, căreia, desvelind-o brusc, îi îndulceşte simplitatea prin expresie, deşi e capabilă de prelucrări diferite. Numind-o erotică, nu i-am defini destul de precis sensibilitatea, deoarece ne-am deprins să distingem în erotism şi elementul pasiunii. In poezia lui ne oprim în regiunea animismului sentimental: natura se însufleţeşte prin prezenţa sau amintirea femeii iubite; peisagiul îşi pune culori; tristeţea se îndulceşte în melancolie; gândul suprimă depărtările; totul însă la temperaturi medii, fără furtuni şi avânt — cu vagi efuziuni şi sentimentalism de romanţă, — material uzat poate, dar susceptibil încă de a fi turnat în tipare noi şi modernizat prin imagine. Versul armonios al poetului are un timbru specific; rezumată la prezenţa unei rezonanţe unice, personalitatea nu trebue confundată însă cu originalitatea, cât timp nu ajunge până la diferenţierea absolută. Uşor elegiac şi prea direct, specia acestui sentimentalism şi-a atins culmea realizării în romanţele lui Eminescu; era, deci, fatal să resimţim influenţa marelui poet şi în poezia lui Demostene Botez *(Castanii, Dor)*.

---

[1] Barbu Nemţeanu, *Stropi de soare*, 1925; *Antologia lui Nemţeanu*, ed. Casa Şcoalelor, 1926.

[2] Oreste (Georgescu), *In umbra iubirii*, poezii. Buc. 1909; *Poezii* Buc. 1911; *Himera*, poezii, Buc. 1914; *Cireşul înflorit*, Buc. 1916;

In afară de erotică sentimentală şi de pastelismul luminos şi graţios, poetul mai e, cu deosebire în *Povestea omului* şi *Zilele vieţii*, şi poetul imagist nu numai al tristeţei provinciale, al Iaşului pustiu, ci şi al tristeţei în sine, al tristeţei organice, al suferinţelor, al unei cinestezii morbide şi al unei grave sonorităţi funerare. Cu tot ineditul comparaţiilor, de multe ori admirabile, şi această sensibilitate de astenie completă, ca şi tehnica expresiei ei, sunt influenţate de poezia bacoviană *(Presimţiri, Tristeţi atavice, Putrezime)*.



Demostene Botez

Puţin personală prin armonia exterioară a versului şi limbă, această poezie se personalizează şi se modernizează chiar prin imagine. In deslănţuirea imagismului frenetiv a poeziei contemporane Demostene Botez e unul din cei mai fecunzi şi şi mai originali creatori de expresie figurată, de comparaţii proaspete şi graţioase; nu e imaginea laborioasă, ci imaginea simplă şi totuşi nouă, nu e unică, integrală, şi săpată până în amănunt, ca la Lucian Blaga, ci multiplă, în cale lactee.

Firul inspiraţiei poetice în activitatea lui ultimă *(Cuvinte de dincolo)*, pare a fi părăsit erotismul graţios pentru a se înfunda tot mai adânc într'o tristeţe transcendentă, într'o descompunere fatală, într'un proces de despersonalizare cu profunde rezonanţe *(Insomnie)*.

De notat e şi părăsirea imaginismului frenetic al primelor sale poezii şi lunecarea spre o expresie nudă [1].

Claudia Millian

Ceea ce impresionează dintr'un început în poezia Claudiei Millian (n. 1889) e siguranţa mişcării ideei poetice în haina suplă a unui vers ce o învălue şi o îmbracă fără constrângere dar şi fără o libertate exagerată. O astfel de posibilitate de expresie, diferenţiată însă de simpla facilitate, existentă şi ea, produce o impresie de distincţie, în care perversitatea simţirii se atenuiază în decenţa graţioasă a expresiei şi, mai ales, în figuraţia exotică, distantă şi spiritualizată, oarecum, prin sine.

---

[1] Demostene Botez, *Munţii*, 1918; *Floarea pământului*, 1929; *Povestea omului*, 1923; *Cuvinte de dincolo*, etc.

Claudia Millian

E în versurile poetei, pentru o limbă neformată încă definitiv, o artă remarcabilă prin fluiditate verbală; primejdia ei nu stă nici în perversitate, nici în exotism, ci în abuzul noţiunilor abstracte *(infinitul, himerele* etc.), a căror improprietate şi uneori nonsens se mistue, totuşi, în valul sonor al ritmului verbal.

In ultimul volum *Intregire* (1936) păgânismul poetei bate drumurile dumnezeirii cu o egală sensualitate[1].

Otilia Cazimir

Graţioasă, fragedă şi minoră, poezia Otiliei Cazimir evoluiază între un pastelism modernizat prin observaţie miniaturistică şi adesea umoristică tradusă în imagine nouă şi un erotism, care, sub forme uşoare şi uneori laconice, împinge vagul şi firescul sentimentalism până la patetism. Psihologic vorbind, sbucimul acesta al unei iubiri otrăvite în esenţa ei, ce se dă şi se ia, se oferă ori numai cedează, entuziastă şi deziluzionată, amărîtă şi totuşi necesară, dar, mai presus de orice, fatală prin nu ştiu ce porunci interioare, pe care o simţi în versurile atât de cristaline ale poetei, este elementul cel mai interesant al unei atitudini poetice pândite de sentimentalism.

Tonul de romanţă e înobilat prin sentimentul tragic al unei situaţii insolubile *(Strofe în amurg, Atavism)*, în care suspinul duios al viorii e acoperit de violoncelul dureros al pasiunii.

In afară de acest intimism erotic, amestec de gingăşie şi de anecdotic, de psihologism şi de suferinţă, poezia Otiliei

---

[1] Claudia Millian, *Garoafe roşii, Cântări pentru pasărea albastră,* 1923; *Intregire,* 1936.

Cazimir îşi îndreaptă antenele şi spre natură, pe care o pulverizează şi o fixează apoi în graţioase pastele, cu un incontestabil dar al observaţiei ce prinde şi al penelului ce execută: gâzele şi florile, amurgurile, anotimpurile se fixează, astfel, în imagini graţioase sau groteşti — evoluând dela imagismul fraged al lui Demostene Botez şi aciditatea umoristică a lui G. Topârceanu. In tot, sensibilitate feminină, miniaturistică şi graţioasă şi o capacitate reală a expresiei figurate[1].

N. Milcu

Lirica lui N. Milcu (1903—1933) e esenţial erotică. Tinereţea melancolică şi sensibilă a poetului a văzut pretutindeni apariţia serafică a „Ei" — a iubitei, învăluită în plasa suspinelor amoroase şi a presimţirilor dureroase. In Craiova regionalismului agresiv, el a dus mai departe firul poeziei lui Traian Demetrescu, adică a legănării între iubire şi moarte, între romanţă şi elegie, cu adaosul subtilităţii formale impusă de evoluţia firească a limbii poetice, mai emoţionant totuşi în *Grădina de sidef* decât în *Fluerul lui Marsyas*[2]).

M. Celarianu

M. Celarianu

Adevăratul debut al lui M. Celarianu (n. 1893) nu trebue căutat în volumul de *Poeme şi Proză,* publicat în 1913 ci în poeziile publicate în *Sburătorul* şi complectate apoi în volumul *Drumul.* Prin ce avea mai reuşit, la început, părea un poet conceptual şi religios — fără a fi şi mistic, de oare ce Dumnezeul lui era dumnezeul iconografiei creştin şi cu un caracter mai mult deliberativ *(Şi Dumnezeu ceru iertare; Iisus* etc.).

Sensul liricei poetului s'a adâncit apoi chiar în *Drumul* — în lirica pură, molcomă, resemnată, serafică *(Un cântec întristat, Ertare,* etc..). Poemele de mai târziu neadunate încă în volum şi închinate florilor (*Tufănelele, Crinul,* etc.) îl pun numai aparent în linia lui D. Anghel, — fără splendoare decorativă, dar cu un patetism interior atât de accentuat încât credem că trebue rânduit printre cei mai buni elegiaci ai noştri.

---

[1] Otilia Cazimir, *Lumini şi umbre,* 1923; *Fluturi de noapte,* 1926.

[2] N. Milcu, *Grădina de sidef,* 1924; *Fluerul lui Marsyas,* 1927. *Versuri,* 1934.

I-ar fi trebuit acestui poet învăluitor, cu rezonanţe adânci de violoncel, doar o mai mare originalitate de expresie pentru a ocupa un loc mai de frunte în poezia contemporană [1].

George Dumitrescu Pastelist minor, sentimental, pe urma lui St. O. Iosif, în primele sale volume (*Primăveri scuturate, Cântece pentru Madona mică, Privelişti*), printr'o tragedie intimă George Dumitrescu (n. 1901) a devenit apoi excluziv elegiac, mişcând prin sinceritatea profundă a tonului, deşi fără vreo originalitate de expresie [2].

---

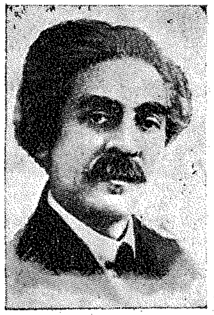
[1] Mihail Celarianu, *Poeme şi Proză,* 1923; *Drumul.*

[2] George Dumitrescu, *Primăveri scuturare,* 1924; *Cântece pentru Madona mică,* 1925; *Privelişti,* 1928; *Cenuşă sfântă,* 1930; *Elegii,* 1933.

V

POEZIA DESCRIPTIVĂ, REALISTĂ, SOCIALĂ, PATRIOTICĂ ŞI DE RĂZBOI

Alice Călugăru Meritul poetei Alice Călugăru, plecată şi înstrăinată încă din 1912, nu trebue căutat în prematurele *Viorele,* publicate la 17 ani (1905), pline de atmosfera şi materialul lui Coşbuc şi Eminescu, fără a mai vorbi de alte influenţe sau naivităţi proprii exprimate în versuri fluide. Originalitatea poetei începe abia peste câţiva ani în poeziile publicate prin reviste şi neadunate nici până acum în volum, caracterizate prin lipsa lirsmului direct şi a feminităţii sentimentale, prin observaţie şi putere descriptivă, prin obiectivitate şi chiar prin oarecare virilitate de expresie (*Şerpii, Nuferii etc.*) [1].


V. Demetrius

V. Demetrius Deşi din cremenea dură a talentului său a ţâşnit odată flacăra vie şi spiritualizată a iubirii în cele mai izbutite versuri ale sale (*Sonete,* 1914), inspiraţia lui V. Demetrius, (n. 1878), romancier realist, se limitează în genere în cercul observaţiei realiste, a unei lumi cu colţuri şi reliefuri, în peisagiu deci (*Vremea rea,* de pildă) sau în portretistică (*Cămătăreasa, Dogarul, Tocilarul, Groparul, Golanul* etc.), în care talentul lui de observator se poate valorifica, deşi se încearcă şi în neisbutite analize psihologice *(Neînţeleasa remuşcare)*, în furtunoase versuri erotice sau chiar în poezii de „concepţie" şi în construcţii ideologice, turnate într'o limbă terestră şi laborioasă. In straturi de humă, se găsesc totuşi şi sclipiri de argint *(Tristeţea poetului, In pădure, Barza* etc.) [1]).

---

[1] Alice Călugăru, *Viorele,* 1905.

A. Dominic

A. Dominic

A. Dominic (n. 1889) este un continuator al lui Octavian Goga. Ca punct de plecare: poeţi sociali, amândoi râvnesc la misiunea de a întrupa dureri şi aspiraţii colective; ca realizare, aceeaşi expresie retorică cu acumulare de abstracţiuni grandilocvente. Credinţă într'o misiune ce transcende posibilităţile individuale pentru a reprezenta umanitatea sau suferinţa universală *(Israel, Omul, Invocaţie, Rugăciune, Ispăşire)*.

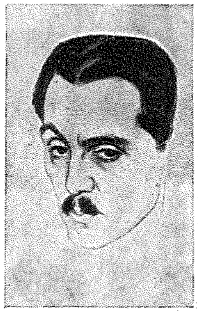
Pe când Goga se coboară însă în intimitatea vieţii ţărănimii de dincolo spre a o fixa în amănunte topice, Dominic se menţine până la urmă în vaticinaţie, în apostrofe şi în generalităţi — mai mult verbale. Poezia lui este un pumn crispat spre necunoscut, o continuă imprecaţie şi invectivă, în care „eternitate" şi „infinit", „enorm", „imens", „veşnic", „neant", „tragic", „fatal", „profund", „uriaş", „cosmic", sunt cuvintele cele mai caracteristice. Iată pentru ce acestor poezii vehemente le preferăm alte câteva mai mici ca *Diamantul*, de pildă, în care poetul isbuteşte de a nu mai fi Dominic.

Leon Feraru

Expatriat în America prin 1913, — Leon Feraru (n. 1887) şi-a publicat în 1926 poeziile de tinereţe în volumul *Maghernita veche*, — în care e firesc să găsim încrustate vestigiile epocei lor de producere şi ale poeţilor ce i-au fixat sensibilitatea (Cerna, Eminescu, G. Coşbuc, D. Anghel, St. O. Iosif).

Cutie de rezonanţă a ecourilor unei întregi generaţii poetice, în care trilul erotic domină, s'ar putea distinge, totuşi, şi o firavă notă de inspiraţie realistă şi socială *(Maghernita veche, Cântecul ciocanelor* etc)., cu sunet propriu. Cât despre versurile patriotice, probabil mai noi, *(Inchinare, Ţării mele natale)*, ele cinstesc sentimentele poetului dar mai puţin pe artist [1]).

Eugen Relgis


Eugen Relgis

Eugen Relgis (n. 1895) a debutat printr'o serie de poeme în proză, *Triumful neființei*, pastişe ale manierii şi chiar ale subiectelor lui D. Anghel. Convulsiunile războinice l'au fixat, apoi, într'o atitudine umanitaristă, cunoscută prin atâtea opere de propagandă. Poetul i-a supravieţuit în nota socială, urbană şi ideologică, turnată într'o compactă formă verhaereiană, retorică şi acumulativă *(Cântecul maşinei)*.

Inspiraţie umanitară, socială, exprimată, într'un peisagiu citadin de maşini, de porturi, de elevatoare, într'un material verbal, dur, abstract şi retoric.

G. Talaz

Specia aptitudinii poetice a lui G. Talaz (n. 1890) e de a ne zugrăvi mici tablouri realiste, din care se desprinde o intenţie simbolică, *(Mlaştina, Scorbura)*.

Unele poezii purced şi dintr'o solidaritate intimă cu natura, dintr'un panteism fără amploare dar real, dintr'o identificare cu pământul fecundat de principiul solar.

De peste tot se desprinde însă o impresie de lipsă de originalitate a formei, de atonie, de vetustate, de banalitate mai ales în exprimarea unei ideologii primare, elegiace şi pesimiste, care vrea să se înalţe la filozofie [2]).

---

[1]) V. Demetrius, *Versuri*, Buzău, 1901; *Trepte rupte*, Buc. 1906, *Sonete*, „Flacăra", 1914; *Canarul Mizantropului*, Steinberg, 1916, *Fecioarele*, Alcalay, 1925.

[2]) A. Dominic, *Revolte şi răstigniri*, Socec, 1920.

---

[1]) Leon Feraru, *Maghernita veche*, 1926.

[2]) G. Talaz, *Flori de lut*, 1920; *Râsul apei*, 1923; *Soare*, 1926.

Mircea Dem. Rădulescu Departe de a consta în vreo particularitate a sensibilității sau a expresiei artistice, modernismul, semnul sub care au fost salutați *Leii de piatră*, se rezumă în elemente pur exterioare: crearea, anume, sub dublul aspect al mondenității și al activității orășenești, a unei poezii citadine. Mircea Dem. Rădulescu (n. 1889) a debutat, așa dar, ca poet al eleganțelor feminine, cu frou-frouuri de mătase, cu blănuri somptuose, cu „autori", al balurilor „amețitoare", al „pantofilor cu formă mică" — făcând astfel din versurile sale un comentariu scrobit al ilusrațiilor galante.

M. Dem. Rădulescu

Pentru a-și răscumpăra frivolitatea, el a încercat să ne dea și aspectul verhaerenian al orașului, adică aspectul lui proletar, cântându-ne atelierele, *(Priveliști moderne)*, salahorii din port etc.

Totul — ca și peisagiile frivole și eleganțele feminine — într'un stil de uniformă „perfecție".

Războiul a prefăcut pe acest poet al ciorapilor de mătase și al „ciocanelor" în „bard național", adică într'o specie literară pe cât de numeroasă pe atât de compromisă față de estetica pură. In epoca neutralității și a războiului el a sculat, așa dar, pe morți pentru ca, în lipsa celor vii, să cucerească Ardealul:

Când viii sunt lași,
Vom ști să ne batem, noi morții.

și l'a pus pe Mihai să-și adune gloatele în vederea aceluiaș nobil scop, a evocat Putna, Bucovina, câmpiile Galiției, a „trezit" pe Latini, a cântat Belgia, viața soldaților în tranșee, a invocat pe străbuni, a apostrofat pe Wilhelm, a cântat prohodul Austriei, a cântat pe ostașii ardeleni, Oituzul, Mărășeștii, — într'un cuvânt, a cântat momentele esențiale ale neutralității și ale războiului nostru de întregire — în versuri energice, și, ori câtă rezervă am avea față de această specie de poezie eroică, trebue să recunoaștem că din atâta literatură patriotică tot *„Eroicele"* s'au dovedit mai potrivite scopului [1]).

Aron Cotruș Ceea ce impresionează, în prima linie, la Aron Cotruș (n. 1891), e intemperanța verbală; lipsită adesea de rimă, de ritm, de egalitate silabică, proză uneori transformată în versuri numai printr'o ficțiune tipografică, poezia scriitorului ardelean se revarsă acum tumultoasă în cataracte nu totdeauna cerute de un accent sufletesc, acum în leneșe pânze de ape; inegalitate silnică și neobișnuit de verbală.

Dominat de o expresie torențială, în care revin cuvintele *colosal, teribil, enorm, îngrozitor, grozav, crunt, fioros, sălbatec* etc., adică tot ce traduce violența și exagerarea — și, ținând seamă că adesea expresia comandă atitudinea sufletească — este firesc să bănuim că atitudinea poetului e de natură eruptivă și vizează la deslănțuirea unei sălbatice energii ca a unei forțe firești.

Cu un astfel de stil saturat de invective și pornit spre expresia puternică, pe lângă un exces de individualism, se mai puteau exprima și sentimente colective: subiectele sociale și cele patriotice, în legătură cu împrejurările războiului mondial, au intrat, deci, de drept, în domeniul poetului și au dus la accente de vigoare revoluționară mai ales în *Mâine*. In *Horia*, nota e mai mult socială decât națională; răscoala e văzută prin prisma luptei de clasă. Construcția poemului e de ordin mai mult liric și retoric decât epic [2]).

Tot la acest capitol mai trecem alți doi poeți prin faptul de a fi cântat războiul realist și plastic, fără avânt liric.

---

[1]) Mircea Dem. Rădulescu, *Lei de peatră, poezii,* Buc. 1914; *Eroice,* poezii, Buc. 1915; *Poeme eroice,* ed. compl. Buc. 1915; *Eroice,* ed. Casa Școalelor, 1927; *Suflet și uzină,* poezii de războiu, Buc 1919.

[2]) Aron Cotruș, *Poezii,* „Tip. Nouă", Orăștie, 1911; *Sărbătoarea Morții,* „Tip. Concordia", Arad, 1915; *România,* poemă, Brașov, 1920; *Neguri albe,* versuri, Alba-Iulia, 1920; bibl. Sămănătorul, 1925, *In robia lor,* Arad, 1926, *Horia,* etc.

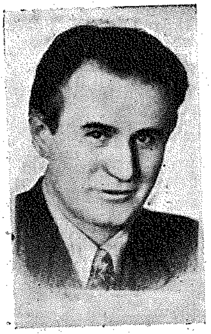
B. Luca

Versurile de războiu ale lui B. Luca reprezintă un prim material, neprelucrat, al poeziilor lui Camil Petrescu: notaţiuni realiste din viaţa de tranşee şi de războiu, în genere, fixate însă într'un spirit mult mai antirăzboinic; e, credem, prima atitudine retracată în sânul unei literaturi universal „eroice"; notaţii obsesive în stil telegrafic şi acumulativ [1]):

Convoae lungi
de ologi, de ciungi,
cu carnea putredă de brâncă,
cu rane sângerânde încă;
învălmăşeală de ofiţeri, soldaţi,
la fel de hâzi, flămânzi şi degeraţi —
Inoroiată gloată
Cu trupul frânt şi faţa moartă, etc.
(La triaj)

Camil Petrescu

In aceiaş linie realistă şi oarecum umanitaristă (nu însă principial şi declamatoare) se afirmă şi poezia de războiu a lui Camil Petrescu (n. 1894) din *Versuri*, a cărei definiţie e cunoaşterea plastică a lumii. Poezia devine, astfel, mai mult o problemă de sensibilizare decât de sensibilitate; totul se reduce la materie şi la ochiul care o fixează; procedeul obişnuit al simbolismului de a abstractiza se răstoarnă: senzaţiile se plasticizează prin contururi energice; poezia nu mai e sonoră ci tactilă; e o poezie optică.


Camil Petrescu

Disolvată în amănunte, ameninţate de prozaism şi prin analiză dar şi prin înlăturarea voluntară a oricărui aparat poetic, poezia lui Camil Petrescu se valorifică prin notaţii de ordin pur vizual, expresii materiale din cele mai topice pentru traducerea senzaţiei şi imagini viguroase *(Vis de anemic, Amiază de vară, Mâna, Veşnicie, Marş greu)*. Abstracţia este aproape cu totul eliminată; noţiuni ca „amintirea", nădejdea", „fericirea" devin materiale: se vorbeşte şi de „picioarele" nădejdii şi de „călţii" fericirii.

Valoarea unei astfel de expresii poetice stă în precizie, în imagini şi în întrebuinţarea vorbelor prin eliminarea aşa numitei terminologii poetice, determinată pe temeiul unei sonorităţi indiferente conţinutului. Nu există cuvinte nepoetice ci numai cuvinte improprii; valoarea poetică a cuvântului iese numai din proprietatea lui. Fraza e smulsă de sub orice sugestie melodică şi, pentru a avea un caracter mai independent şi mai viril, e prinsă în copcile unor locuţiuni ca: „e evident", „de fapt", „se vede că". „poate că", „în mod firesc", — considerate, în genere, ca prozaice şi discursive. Pe lângă prozaismul voit al expresiei, poetul cultivă şi metoda analizei. Deşi ne-am obişnuit să privim poezia ca o sinteză, el ne-a sdrobit însă în cioburi oglinda.

Riguroasă şi plastică, notaţia lui nu are, totuşi, nimic antipoetic în sine; numai suprapunerea ei fără cimentul emoţiunei ar putea duce la dizolvarea poeziei în proză. Prezenţa emoţiei îl ridică totuşi pe poet peste materialul brut al notaţiei expresive.

Dela realismul *„Ciclului morţii"*, Camil Petrescu a trecut la graţia ciclului *„Un luminiş pentru Kicsikem* [1])", în care a realizat o poezie intimistă, plină de lumină şi de fin joc psihologic.

Şi după ce a „văzut ideea" încă din *Versuri*, ne-a dat şi o poezie ideologică, în ciclul *Transcedentalia (Cercul, Plecare, Interioară, Cocorul*, etc.), în care se fixează imposibilitatea spiritului de a cunoaşte absolutul, mărită şi de incapacitatea lui de a se scobori în miragiile din fundul său. Expresia rămâne tot atât de plastică şi voit realistă, numai tehnica, sub influenţa lui Ion Barbu, se întunecă prin forme eliptice, suprimarea punctuaţiei şi alte procedee extremiste, nepotrivite unei astfel de poezii [2]).

---

[1]) B. Luca, *Primitive*, 1916; *Golgota*, 1928.

[1]) *Sburătorul literar*, 1922, p. 491.

[2]) Camil Petrescu: *Versuri*, *Cultura* Naţională, 1923; *Transcedentalia*, ed. Cultura Naţională.

I. Valerian I. Valerian (n. 1896) a reușit să ne integreze în câteva poezii senzații în material cosmic: iarna, de pildă, se integrează în cadrul tuturor iernelor trecute *(Iarna)*, după cum liniştea se integrează într'o oboseală cu proporții cosmice *(Linişte)*. Reversul acestei facultăți este însă exagerarea şi deformarea. Poezia lui şi-a găsit în simbolul laborios un fel de expresie naturală. Bombasticului cugetării i se adaugă uneori şi gongorismul formei lutoase.

I. Valerian

---

[1] I. Valerian, *Caravanele tăcerii*, 1923: *Stampe dobrogene*, 1927.

VI

SONETE ŞI MINIATURI

M. Codreanu Sonetele lui M. Codreanu (n. 1876) nu sunt de valoare egală; cele mai multe se mulțumesc cu fixarea unui peisagiu sau cu evocarea unui moment istoric fără cuprins emoțional sau fără noutatea ideei poetice *(Vedenii, Atila, Statuia lui V. Alecsandri* etc.); deşi tot descriptive, altele sunt fecundate de ideia ultimului terțet, ca *Statuia lui Ştefan:*

M. Codreanu

> *...Şi razele Coroanei Domnitoare*
> *Iau tonuri de rubin, pe când sub soare*
> *S'aprinde 'n zori o Roşie Dumbravă.*

sau *Meloterapie biblică*.

De aceeaşi calitate sunt *Moartea Anahoretului, Sturzul* şi chiar *Gioconda*, etc. Numai câteva se cristalizează definitiv în jurul unei emoții sau idei poetice ca, de pildă, *Cum doarme diamantul, Sonata lunii, Sonet artezian, Călărețul, Plopul, Efect de lună, Prier, Unei părăsite, Testamentul unui poet necunoscut* etc.

Instrument de preciziune, dacă nu postulează totdeauna poezia, sonetul presupune, totuşi, perfecția formală. Transformat într'o unealtă cotidiană, materialul poetului devine inegal şi adese impur; limba comună şi rima prevăzută.

Cu toată atitudinea dezabuzată şi filozofantă, sau tocmai din această pricină, impresia de factură în serie se accentuiază şi mai mult în *Cântecul deşertăciunii*[1]).

Ion Pavelescu Cu toată sforţarea şi meşteşugul real al condensării, Ion Pavelescu (1889—1924) s'a legănat numai în iluzia de a-şi fi pus „sigiliul de aur“, întrucât n'a avut nici idei poetice originale şi nici nu s'a realizat într'un material dur. Influenţa lui Hérédia se simte şi în unele reminiscenţe *(Păcatul domniţei)* şi în ştiinţa de a fereca sonetul într'un terţet mai viguros[2]).

Iar tu, alături, nimfă mlădioasă,
Te agăţai de gîtu-mi voluptoasă...
Şi te purtam, superb ca un centaur.
(Primblare sentimentală).

Matei Ion Caragiale Volumul postum al lui Matei Ion Caragiale (1885—1936[3]) strânge vechile lui sonete din *Viaţa românească* şi *Flacăra*. Iubitor de trecut, preocupat de heraldică şi influenţat de Hérédia, el ne-a dat câteva tablouri în ton arhaic ale vechei noastre vieţi, pusă în valoare prin sugestia ultimului terţet:

In trântorul becisnic s'a deşteptat boerul.

Alexandrina Scurtu La Alexandrina Scurtu, după un debut de aprigă luptă cu forma, după unele realizări parţiale în sonete de ordin mai mult descriptiv, dintre care câteva fecundate chiar şi de o idee poetică *(Lângă foc, Ce ar fi?)* a urmat o posesiune a meşteşugului, care, satisfăcut în sine, continuă să lucreze fără scop. In ultimul volum — sonetele se desfac însă manufacturate, fără un principiu emotiv şi chiar fără perfecţia formală necesară genului[4]).

---

[1] M. Codreanu, *Diafane*, 1901. — *Din când în când*, Biblioteca pentru toţi. „L. Alcalay“. — *Statui*, sonete, 1914; ed. II, 1921. — *Cântecul deşertăciunii*, 1921.

[2] Ion Pavelescu, *Sigilii de aur*, 1910—1916; *Sonete postume*, 1925.

[3] Matei Caragiale, *Pajere*, Ed. Cultura Naţională, 1936.

[4] Alexandrina Scurtu, *Sonete*, ed. Casa Şcoalelor 1920; *Sonete*, ed. Ramuri.

Alice Soare Idei şi chiar o sensibilitate determinată are poeta, îi lipseşte însă instrumentul de preciziune, fără care sonetul rămâne dincoace de scopul său formal. Sonetul nu admite aproximaţia şi nici expresia comună sau pletorică. Cu mult superioară sonetelor din *Ferestre luminate* e producţia ultimă a poetei — neadunată în volum — prin libertatea recâştigată în pitoresc, imagistică personală, sensibilitate, ce fac mai lesne uitată nesiguranţa formală încă prezentă[1]).

Alice Soare

G. Voevidca Nimic nu îndreptăţia pe poetul bucovinean George Voevidca de a-şi alege ca formă de expresie sonetul, ce reclamă perfecţia, decât doar posibilităţile, pe care le oferă şi unei inutile mecanice verbale. Războinice sau erotice, sonetele lui se desfăşoară în material nediferenţiat estetic[2]).

Em. Bucuţa Em. Bucuţa (n. 1887) a debutat printr'o serie de *Cântece de leagăn*, mici poezii al căror unic obiect e copilul, descris, cântat, exaltat în toate actele lui mai mult de ordin fiziologic decât psihologic, cum e şi natural la o vârstă, în care viaţa sufletească e cu desăvârşire redusă. Meşteşugar cu braţe noduroase de ciclop, poetul se străduește să făurească fragile jucării, horbote de metal fin lucrat, spumă de piatră dăltuită. Nu-i lipseşte, desigur, sufletul, ci puterea de expresie — adică arta.

E un tragic spectacol truda zadarnică a acestui ciclop de a transforma în podoabe miniaturale materialul preţios al sensibilităţii sale exaltate; sub presiunea degetelor bătătorite, metalul plesneşte în aspre diformaţiuni lipsite de graţie şi gingăşie, versul se răsuceşte în forme chinuite şi greoaie, pe care, stângaciu, meşteşugarul le întinde copilaşului adorat:

---

[1] Alice Soare, *Ferestre luminate*.

[2] George Voievidca, *Sonete*, Buc. 1920; *Epigrame*, 1924; *Cântece pentru Lu*, 1936.

Cârlionţi să-ţi văd, mă'ncerc
(Basm de răsărit)

. . . .

Du-te iară'n curte în fund
(Flori şi raze)

Facultatea de a idolatriza obiectul iubit până în cele mai mici şi mai prozaice gesturi, până la ceea ce s'ar putea numi persecuţia adoraţiei, s'a îndreptat fireşte şi asupra femeii, într'o pulbere de sonete, amestec de pasional, de ingenios, de cotidian, sunet profund de violoncel, întretăiat de ţipete de cobză spartă şi de firul lamentaţiei amoroase în felul lui Konaki *(Zdrobire, Ce vreau, Ceia ce pune întrebări)*. Lipseşte doar artistul, care şi de data asta voia să fie miniaturist, preţios şi „mièvre", deşi nedibăcia lui îl destină numai versurilor colţuroase şi nestrujite: nearmonioase, mai toate „miniaturile" şi „oglinzile" lui par stridenţele unui car mocănesc scăpat la vale pe un drum desfundat de munte.

Pusă în serviciul unei idei morale, această expresie frustă şi brutală — înrudită, de altfel, cu una din manierele lui T. Arghezi — când nu voeşte să fie graţioasă, se realizează, totuşi, în bucăţi viguroase ca, de pildă, *„In armură"* şi alte câteva [1].

Emil Dorian

Ceea ce defineşte poezia *Cântecelor pentru Lelioara* este caracterul ei de strictă observaţie. Indărătul curiozităţii încordate în jurul copilului, nu este, totuşi, numai ochiul poetului ce prinde, elimină şi transpune ci şi o inimă pasionată: din mijlocul atâtor imagini noi şi zâmbitoare, se înalţă, astfel, deodată, şi strigătul dezolat al tatălui de a nu fi participat cu nimic la durerea creaţiei copilului său — strigăt exprimat într'o formă simplă, directă şi totuşi patetică:

Amară fuse suferinţa
Pe urma umilinţei grele,
Dar azi îţi nasc şi eu fiinţa
Prin toate cântecele mele [1]).

---

[1]) Em. Bucuţa, *Florile inimii*, 1920.

---

[1]) Emil Dorian, *Cântecele pentru Lelioara*, Ancora 1912; *In pragul serii*, 1922; *De vorbă cu Bălanul meu*, 1925.

VII
POEZIA DE FANTEZIE

D. Anghel

D. Anghel

Indeplinind un rol istoric de tranziție spre poezia nouă, poezia lui D. Anghel (1872—1914) nu e revoluționară, întru cât nici prin calitate sentimentală, nici prin expresie, nu reprezintă un salt în necunoscut; sub raportul formei, ea s'a desvoltat normal din brazda eminesciană; iar ca sensibilitate, dacă contrastează în forma ei ultimă cu poezia sămănătoristă sau cu retorismul lui Cerna, se situează, totuși, în poezia contemporană franceză a unui modernism cumințit și academic ce-i constitue originalitatea punții de trecere spre poezia de astăzi.

Elegant, urban, moderat, D. Anghel n'a rupt tiparele expresiei convenite cum va face ceva mai târziu Minulescu, de pildă, ci și-a menținut aderențele cu trecutul, îndreptându-l încet, ca pe o albie, spre noile destine poetice ale unei rafinări și ale unei transparențe, nerealizate încă deplin. Din punctul din care judecăm noi astăzi, eleganța formală a lui D. Anghel ne pare prea academică, versul prea definit, strofa prea arhitectonică, limba prea puțin personală; văzută însă în mediul său imediat de formație, această expresie poetică, fără originalitate prea distinctă, a servit drept filtru prețios, prin care s'au eliminat impuritățile plebee ale poeziei sămănătoriste.

Fără a fi visdoage, ciuboțica cucului sau gura leului, florile lui D. Anghel, nalba, măghiranul, sânzienele, gherghina, sulfina și chiar floarea soarelui răspândesc, potrivit ambianței epocei, încă o vagă mireasmă sămănătoristă, prin sentimentalismul minor, în ton de „sensiblerie", în care „versul rar" se ascunde în dosul unor efuziuni sentimentale destul de curente.

Numai în *Balul pomilor,* evadând din dulceagăria sentimentală, îl găsim pe viitorul D. Anghel poetul fanteziei. Abia în *Fantazii,* (1909) fantezia pășește în primul plan și-i dă o originalitate și-o valoare actuală, cu stabilirea unor noi raporturi între lucruri și-o invenție de figurație — punct de plecare al întregei literaturi contemporane, emancipată de alte preocupări decât cele estetice. Dar la acest artist de o sensibilitate minoră, găsim, de cel puțin două ori, și o simțire profundă, tragică aproape, ce și-a nimerit expresia lapidară, în *Puterea amintirii:*

Oricum, până la capăt aminte ne-om aduce,
Și oricât de departe destinele ne-or duce,
Mereu și pretutindeni, oricând și ori și unde,
Când mi'oi suna eu lanțul, al tău îmi va răspunde.

...și o expresie somptuoasă, de fantezie organizată, în *Vezuviul,* pe care numai lungimea ne împiedică de a-l cita în întregime.

Elementul esențial al talentului lui fiind fantezia, D. Anghel a sfârșit prin a evada din poezia lirică, încercând să o organizeze teatral în *Cometa,* în care, deși n'avem adevărată comedie, avem, sub influența lui Rostand, versul comic, și liber de ori ce constrângere, versul *umoristic,* apoi în cele două volume ale *„Caleidoscopului lui A. Mirea"* publicat de D. Anghel și St. O. Iosif. Joc de imagini, de viziuni chiar, de asociație de cuvinte disparate, de rime neprevăzute, de aluziuni literare, de vervă rostandiană, de sentimentalism dizolvat în umor, de observație caricaturală — fuzionarea unor elemente cotidiane, ce surprind tocmai prin cotidianul lor, în flacăra purificatoare a poeziei. *Caleidoscopul* a creat o specie literară cu o vitalitate supărătoare, căci oricare ar fi arta și fantezia poetului, nu trebue să uităm că avem deaface, în realitate, cu o cronică rimată extrasă din noroiul actualității, al cărei interes iese, în parte, tocmai din această actualitate, din aluzii și asociații baroce, din violentarea limbii, din virtuozitate, jonglerie și simulacru. Iată pentru ce, preţuind talentul lui D. Anghel, nu preţuim şi genul ce s'a dovedit de o facilitate extraordinară şi de o putere de propagare, în care îi stă propria-i condamnare [1].

G. Topârceanu

G. Topârceanu

G. Topârceanu (n. 1890) e cel mai autentic reprezentant al moştenirii directe a lui A. Mirea. Intre *„Parodii originale“* şi *Strofe alese* nu e o deosebire de substanţă poetică ci numai, pe alocuri, de realizare; şi la unele şi la altele, de altfel, atitudinea şi mijloacele de expresie purced din *Caleidoscop*. Ceia ce este esenţial la scriitor este inteligenţa artistică vizibilă în adaptarea formei la conţinut, în căutarea efectului, în preciziunea conturului. *Balada popei din Rudeni* sau *Balada morţii*, de pildă, par tăiate cu dexteritatea unei mâni de meşter într'un material, din care numai emoţia şi misterul lipsesc. Cu o viziune ascuţită şi materială, Topârceanu a fixat peisagii cu amănunte prinse atât de sigur — încât natura pare pusă sub sticlă într'o ramă, peste care nimic nu trece şi tocmai acest aer de „perfecţie“ şi de „finit“ stânjeneşte impresia poetică [2].

Horia Furtună

Horia Furtună

Prezentă şi în D. Anghel în *Cometa* şi mai puţin în *Caleidoscop*, influenţa lui Rostand devastează întreaga lirică a lui Horia Furtună (n. 1888) prin tiradă, spirit, preţiozitate şi jonglerie de imagini. *Balada lunii* poate servi ca un exemplu clasic al acestei rostandism de virtuozitate asociativă... Chiar şi poeziile emotive din prizonierat ţintesc prin exces metaforic spre aceeaş ingeniozitate verbală. Jocuri de imagini, fantezie, erudiţie literară, artă — lipseşte doar principiul unificator al inspiraţiei profunde.

---

[1] D. Anghel, *In grădină*, poeme, Buc. 1903; *Caleidescopul lui A. Mirea*, vol. I, 1908: v. II, 1910; *Carmen Saeculare* (cu St. O. Iosif) Buc. 1909 în *Bibl. enciclopedică*, Socec, No. 63; *Fantazi!*, Buc. 1909. 1927.

[2] G. Topârceanu, *Parodii originale*, 1916; *Balade vesele şi triste*, 1920.

Alfred Moşoiu

Din caerul poeziei lui D. Anghel, poezia lui Alfred Moşoiu (n. 1890) reprezintă un uşor funigel; şi muza lui îşi trage substanţa din flori, din parcuri, din bazinuri, din statui, din amintiri, din „fotografii uitate“, reminiscenţe pariziene, etc., adică dintr'un material poetic în sine, dar fragil, în elaborarea căruia e mai mult nevoie de gingăşie decât de forţă. Gingăşie şi fineţe are poetul; îi lipseşte însă expresia originală şi, cum întrebuinţează de obiceiu sonetul, îi lipseşte, mai ales, relieful necesar; în nesiguranţa ştearsă a expresiei şi a conturului, poeziile lui par schiţe în creion [1].

D. Iacobescu

Moartea timpurie a lui D. Iacobescu (1893-1913) a fost o pierdere pentru literatura română. De o sensibilitate minoră, el şi-a tradus-o, totuşi, în versuri de o perfecţie, în care tocmai impresia lipsei de dificultate stânjeneşte. Derivaţie directă din Albert Samain şi Paul Verlaine (Verlaine din *Fêtes galantes)*, sensibilitatea lui D. Iacobescu s'a desfăşurat într'o lume de viziuni graţioase, luminoase, deşi melancolice, galante, cu un trubadurism înfrânat, totuşi, de simţul caricaturalului şi al grotescului.

Viziunea lui poetică, ce putea rămâne numai graţioasă şi luminoasă, a fost repede interceptată de presimţimântul morţii timpurii; fără a deveni tragică, ea a deviat totuşi într'un macabru, pe care a reuşit să-l facă grotesc şi-a isbutit să dea un aspect umoristic chiar şi casei de nebuni:

---

[1] Alfred Moşoiu, *Sonete*, Minerva 1910; *O toamnă*, Paris 1912. *Sufletul grădinii*, ed. Casa Şcoalelor Buc. 1920; *Poezii*, ed. Casa Şcoalelor, 1924.

In balamuc nebunii uitaţi într'o grădină,
Stau înnecaţi în vraja acestui trist amurg,
Privind cum unul joacă un dans de balerină.

Perpessicius Pe un fond liric, umorul, mai mult de atitudine decât de cuvinte, la Perpessicius (n. 1891) se prezintă ca o filtraţie: iată ce-l diferenţiază de literatura lui A. Mirea şi de linia directă a moştenirii lui, reprezentată, autentic deşi nu în întregime, de G. Topârceanu; iată ce-l fixează în sânul poeziei moderniste, cu nuanţe ce-i constitue o individualitate.

După Camil Petrescu, Perpessicius e al doilea poet ce ne-a adus în *Scut şi targă* (1926) un „aspect" al războiului fără obişnuita lui latură eroică; „războiul" lui e carnetul de drum al unui poet sentimental, nepăsător şi umorist, ce-şi împleteşte experienţele amoroase cu tragediile momentului şi îşi înmoaie suferinţele şi indignarea într'un surâs de ironie mai necruţătoare cu sine decât cu alţii. Primejdia unei astfel de poezii e , negreşit, discursivitatea, pe care o şi găsim, de pildă, în lungile poeme în *Gravura de pe calendar* sau în *Mater dolorosa*. In afară de atitudine, şi peste ea, meritul stă în noutatea notaţiei, ca în: *Pe Calfa-dere, toamna*, în *Călăuza*, *Flora stelelor polare* şi fragmente din alte câteva. In *Itinerar sentimental*, apărut în urmă, e un amestec de sentimentalism naiv, de livresc, de umor, de erudiţie şi de intimism discret, nu fără prozaismul voit al vieţii cotidiene[2]).

Gh. Magheru In primul său volum *Capricii* se găsesc câteva scurte poezii de notaţie sobră, dură, avară cu sine, din care se putea spera un poet în linia *Belşugului* lui Tudor Arghezi dar chiar din acel volum se mai vedea că destinul îi sorocise cornul abundenţei, revărsat apoi într'o serie de volume compacte, de inspiraţie foarte diversă, pitorească, folklorică, istorică, filozofică, dar mai ales fantezistă. Cum unei bogăţii atât de mari îi lipseşte controlul de sine, multe din poezii par exerciţii de digitaţie verbală, virtuozităţi lexicale — aur scufundat în prolixitate.

Metron ariston, spunea inscripţia templului din Efes, adică numai măsura domină şi înfrână massa[1]).

Gh. Magheru

Sanda Movilă Poezia Sandei Movilă (n. 1901) porneşte din simţul decorativului şi al exoticului împins la virtuozitate; în graţioase broderii pe evantalii s'a desfăşurat, astfel, povestea sentimentală a principesei Iuki şi a principesei Lya-So sau a oarbei principese Lhea... etc. Prin risipa decorativă, se strecoară totuşi uneori şi şopârla verde a pasiunii ca să muşte[2]).

---

[1]) D. Iacobescu, *Quasi.*

[2]) Perpessicius, *Scut şi targă*, Casa Şcoalelor 1926; *Itinerar sentimental*, Cultura Naţională, 1932.

[1]) George Magheru, *Capricii*, 1929; *Poezii antipoetice*, 1933; *Poeme în limba păsărească* 1936; *Coarde vechi şi noi*, 1936; *Poeme balcanice*, 1936.

[2]) Sanda Movilă, *Crinii roşii*, ed. Casa Şc. 1925.

VIII

POEZIA SIMBOLISTĂ

Modernismul S'ar putea defini mişcarea modernistă ca o mişcare literară ieşită din contactul mai viu cu literaturile occidentale şi, în deosebi, cu literatura franceză, dacă definiţia nu ar părea că afirmă existenţa acestui contact numai odată cu epoca nouă. In realitate, termenii problemei sunt cu totul alţii: proporţional, influenţa literaturii franceze asupra literaturii noastre nu este mai mare acum decât a fost la începutul veacului trecut; putem afirma chiar că influenţa lui Lamartine asupra lui Eliade, Cârlova, Alexandrescu şi Alecsandri, sau a literaturii germane asupra lui Eminescu, a fost mai considerabilă decât, de pildă, influenţa lui Baudelaire asupra lui T. Arghezi sau Minulescu. Literatura modernistă nu poate fi, deci, privită ca literatură de „imitaţie" şi nici chiar ca o soluţie de continuitate întru cât saltul de nivel al literaturii renaşterii noastre faţă de realităţile naţionale a fost cu mult mai mare decât saltul literaturii moderniste. Inlăturând, aşa dar, caracterul agresiv şi excluziv ce se acordă, de obiceiu, termenului de imitaţie , am putea defini mişcarea modernistă ca o mişcare ieşită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880: — aceasta e singura deosebire; rolul romantismului francez a fost mai covârşitor decât, de pildă, rolul simbolismului, dar, pentru noi avea privilegiul de a fi devenit istoric, consumat şi consacrat într'o literatură considerată ca inatacabilă; deşi tot atât de fatală prin forţa legei sincronismului, mişcarea modernistă a

întâmpinat rezistenţa unei critice organizate, a unei mentalităţi oprite în formula romantismului ca într'o adevărată tradiţie, a inerţiei fireşti ce luptă instinctiv împotriva eternei prefaceri a lucrurilor omeneşti. Prin disocierea esteticului de etic şi de etnic, modernismul, de altfel, nu putea decât să înăsprească şi mai mult rezistenţa sămănătorismului şi a poporanismului altoite pe această confuzie.

Simbolismul Deşi mult mai complexă şi înglobând în ea principii contradictorii şi fenomene ce nu se pot nivela uniform, mişcarea modernistă se confundă adesea cu simbolismul, care, în realitate, nu e decât numai una din formele ei. In esenţă, simbolismul reprezintă adâncirea lirismului în subconştient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc. Natura fondului impunea dela sine stările sufleteşti vagi, neorganizate; natura formei sugestive impunea solubilitatea versului şi revoluţia prozodică, privită apoi de unii critici ca notă diferenţială a simbolismului.

După ce a produs o „revoluţie" în literatura noastră ca şi în literaturile apusene, depăşit în propria lui direcţie de expresionism, iar în direcţia potrivnică întâmpinând o reacţiune prin încercarea de intelectualizare a emoţiilor, simbolismul a încetat ca şcoală organizată. Işi supravieţueşte însă nu numai prin câştigurile trecute în patrimoniul obştesc al lirismului, ci şi prin câţiva poeţi de talent, învestiţi cu toate caracterele simbolismului pur.

1. Simbolismul grupului dela „Vieaţa nouă"

In studiul simbolismului practicat la *Vieaţa nouă*, după ce am indicat ideologia, rămâne acum să-i cercetăm şi poezia. Incepem, fireşte, cu poetul Ervin — expresia poetică a lui O. Densusianu, conducătorul acestui simbolism academic.

O. Densusianu

Contrastul dintre temperamentul lui O. Densusianu şi pretenţia energetică a poetului Ervin ne pune, în adevăr, în faţa unui caz de bovarism caracterizat, adică de proectare a individului într'o formaţiune imaginară absolut contrară celei reale; lipsit de energie şi de contact chiar cu realitatea, — printr'o substituţie de personalitate destul de comună, poetul a ajuns la concepţia unui energetism şi solidarism traduse într'o operă de adevărată simulaţie literară: simulând „uragane de patimi" *(Lumini de fulger)* sau entuziasmându-se pentru aviatori *(Solii depărtărilor)* sau celebrând în *Heroica V.* uzinile, dar, mai ales, slăvind într'un întreg volum, fără energia expresiei, deslănţuirea forţelor războiului.

Prin faptul de a fi reacţionat, voluntar, împotriva ruralismului sămănătorist printr'o literatură urbană şi „distinsă", prin faptul de a fi întrebuinţat versul liber fără importanţă când fondul e anemic, O. Densuşianu a crezut că face simbolism cu o energie atât de reală încât singura poezie, pe care era pe punctul să o realizeze, este poezia acestei convingeri sau ceea ce numia Ion Trivale: *„poezia poeziei noi"*. Din nefericire însă şi această „poezie a poeziei" a fost creată cu mai multă vigoare şi coloare de Ion Minulescu.

In realitate, poezia lui este intelectuală, în sensul unei cugetări, a cărei expresie rămâne abstractă şi fără vigoare, nu pentrucă traduce o gândire abstractă ci pentrucă nu se poate realiza într'o imagine originală ci în expresii vagi, ca, de pildă, *„drumul nădejdilor apuse"*, *„prăbuşiri de gânduri"*, *„mările îngrijorării"*, *„noapte de gânduri"*, căci, după cum a confundat formula simbolismului cu a energetismului, a confundat forma lui cu academismul, glacialitate, cu deosebire, vizibilă în *„Limanuri albe"* şi *„Raze peste lespezi"*.

---

[1] Ervin, *Limanuri albe*, Paris 1912; *Heroica*, 1918; *Sub stânca vremei*, 1919; *Salba clipelor*, 1921; *Raze peste lespezi*, Paris, 1924.

Al. T. Stamatiad

Circuitul sensibilităţii lui Al. T. Stamatiad (n. 1885) este scurt: o descărcare violentă urmată de o repede depresiune morală. Violenţele poetului — cel puţin în *Din trâmbiţe de aur* — se deslănţue în domeniul erotic. Amorul este o arenă de luptă. Când iubita revine:

> *Va fi o luptă crudă pe viaţă şi pe moarte*
> (Ultima luptă)

sau „va fi o nebunie sălbatică şi amară", când femeia posedată „din tălpi şi până în creştet", „mare prin credinţa de-a putea învinge" se va întâlni cu poetul „lovit de moarte şi fără a mai spera" într'o luptă ultimă, în care poate „învingătorul va învinge în zadar".

Al. T. Stamatiad

Intre aceste două puncte extreme, amorul devine un stadion de lupte atletice, cu alternative variate: între „grăbeşte-te şi vino" — „o, nu te mai întoarce". In această „luptă cruntă pe viaţă şi pe moarte" cu „învinşi" şi „învingători", cu „tresăriri sălbatice", cu ură, venin şi sânge, cu „dezastre" şi „cataclisme" se situiază dialectica amoroasă a poetului şi, prin violenţă, psihologic vorbind, şi nota lui diferenţială.

In ceea ce priveşte limba, deşi „templul adorării" cu porfire, agate, turcoaze, topaze, colonade, tuberoze şi alte câteva accesorii scoase azi din uz, se deosebeşte de materialul sămănătorist şi constitue o faţadă modernistă, în realitate, retorică, romantică, această poezie se sbate într'un joc psihologic violent dar elementar şi se realizează într'un material verbal aparent sonor şi chiar grandilocvent, cu toate că, de fapt, sumar şi convenţional, şi pe un fond decorativ somptuos, sub care se simte, totuşi, lemnul, văpseaua sau cretonul, cu o solemnitate lipsită de insinuare, puţin aptă de a crea imagini noi şi deci de a plasticiza sau spiritualiza — într'un cuvânt antisimbolistă.

Dar dacă această vehemenţă verbală nu mai poate emoţiona, — preferăm faza a doua a circuitului sensibilităţii poetului, faza de oboseală şi de expresie minoră, cum e *Mi-e sufletul o creangă*.

Această poezie cu alte câteva din *Simfonia toamnei* constitue partea cea mai temeinică a operei poetului de pe clina simplităţii mărturisite a simţirii şi a expresiei — deşi nu-l mai urmărim pe acest drum până la psalmii din *Pe drumul Damascului*, pe care îi considerăm — un simplu exerciţiu stilistic şi până la producţia din urmă elementară până la naivitate. Al. T. Stamatiad e un romantic care s'a crezut simbolist şi vrea să sfârşească clasic [1].

Mihail Cruceanu

Din întreaga grupare a *Vieţei Noi*, Mihail Cruceanu se apropie mai mult de simbolism prin puterea de a crea atmosferă şi comunica sugestii cu ajutorul unei tehnice influenţate de tehnica poeziei minulesciene, fără strălucirea ei verbală şi deşi prin materialul ei cenuşiu şi abstract e mai aproape de simbolismul doamnei Elena Farago (de ex.: *Cioarele)*. Excesivă, retorica a destrămat această poezie chiar dela început în inutile virtuozităţi verbale; abia mai târziu, din pânza desvoltărilor şi parafrazelor a început să se comunice o senzaţie de mister, de solidaritate umană, o adevărată undă poetică *(Solia serii)* [2].

I. M. Raşcu

In integralitatea ei, poezia lui I. M. Raşcu (n. 1890) reprezintă o astenie vizibilă prin proectarea vieţii dincolo de realitate, în vis, în irealitate, în ceaţă, în contururi şterse, vătuite, o viaţă de fantomă fără sânge, cu voinţa rezolvată în veleitate şi simţul actualităţii în nostalgie după alte timpuri. Pentru exprimarea unei astfel de sensibilităţi retractate, I. M. Raşcu a întrebuinţat cu îndemânare întregul vocabular „distins" al simbolismului *Vieţii noi*,

---

[1] Al. T. Stamatiad, *Din trâmbiţe de aur*, Buc. 1910; *Mărgăritare negre*, Buc. 1918; *Pe drumul Damascului*, poeme religioase, 1923; *Peisagii sentimentale*.

[2] M. Cruceanu, *Spre Cetatea Zorilor*, poeme, 1912; *Altare Nouă*, 1915; *Fericirea celorlalţi*, 1920.

în care cuvinte ca *mister, mistic, misteric, misterios, himere, himeric*, etc., se încrustează, ca puncte de recunoaştere, într'un element decorativ, devenit încă de pe atunci convenţional de *cupole, faruri, galere, catedrale, ogive, fecioare din castele, basinuri, „jedouri", parcuri, cripte*, etc., — realizând astfel o poezie academică şi atonă, cu puncte de contact numai exterioare cu simbolismul, întru cât discursivitatea este negaţia lui: prin această discursivitate deviată în prolixitate, pe fond uneori tradiţionalist, poetul ne-a dat în *Nelinişti* lungi „causerii" poetice, de o facilitate elegantă dar fără accent [1].

D. Protopopescu

Stând de vorbă cu sufletul său, Dragoş Protopopescu (n. 1893) încheia:

— Să ne mirăm, de vorbă stând la masă,
Că suntem iarăşi amândoi în casă,
Eu mut, iar tu, din faţa mea,
Ca şi un mic colibri de mătasă
Sbughind ca să te 'ncurci într'o perdea.
(Seară de april)

fixându-şi singur imaginea inspiraţiei sale. Prin fantezie am putea recunoaşte şi în Dragoş Protopopescu mai de grabă un urmaş al lui D. Anghel ce se joacă prin grotesc, prin livresc, prin neologism, prin rima rară dar şi prin preţios şi discursivitate, ca într'un domeniu propriu [2].

V. Paraschivescu

Vintilă Paraschivescu e ediţia de buzunar a lui Cerna în scoarţe simboliste. Filiaţia lui Cerna se poate stabili prin dioniziac.

Travestiul simbolist constă, în afară de un verslibrism frenetic, într'un oarecare exotism de expresie repede lunecat însă la expresia şi imaginea convenită [3].

---

[1] I. M. Raşcu, *Sub cupole de vis*, Iaşi, 1913; *Oraşele dezamăgite*, Iaşi, 1914; *Nelinişti*, Buc. 1927.

[2] Dragoş Protopopescu, *Poemele restriştei*, 1920; *Zvon de pretutindeni*, 1921.

[3] Vintilă Paraschivescu. *Cascadele luminii*, 1921.

Al. Gherghel Şi Alexandru Gherghel s'a izolat în vocabularul distins şi în peisagiul exotic al simbolismului academic al *Vieţii noi.*

Ca într'un decor de teatru avem parcuri şi bazinuri, corăbii ce pleacă, mistice opale, „sânuri de fecioare şi bachante", „torţe stelare" şi raze selenare... ce se prăbuşesc, deodată, din simplă inadvertenţă faţă de rolul susţinut[1]).

Eugeniu Sperantia Şi poezia lui Eugeniu Sperantia (n. 1888) se desfăşoară în acelaşi cadru exotic şi distins de parcuri, de insule îndepărtate, în care O. Densuşianu s'a întâlnit cu Ion Minulescu; de „pelerini extatici", de mister, fie şi de „candeli uitate", cu peregrini, burguri, caravane, castele cu ogive, etc., în fine, cu tot materialul verbal şi decorativ al noii şcoli — ceea ce nu-l împiedică, de altfel, de a reuşi să exprime o idee poetică în linii sigure şi fără aparatul exotic, — cum e, de pildă, în *Pe celalt mal*[2]).

N. Budurescu După o scurtă activitate poetică, N. Budurescu n'a mai insistat. Titlul volumului ca şi prima poezie *„Poema navelor plecate"* l-au anexat „la remorca" nu numai a simbolismului ci şi la cea a lui I. Minulescu: în realitate, în el se poate vedea fenomenul asimilării procedeelor simboliste de către o sensibilitate obişnuită[3]).

Mia Frollo Colaboraţia Miei Frollo la *Vieaţa nouă* e o colaboraţie accidentală, întrucât aproape nimic din simbolismul formal şi academic al revistei n'a trecut în sensibilitatea feminină a poetei, exprimată cu o simplitate atât de tradiţională şi de directă[4]).

După cum în studierea sămănătorismului am ajuns la concluzia că pe opera lui Eminescu şi Coşbuc s'a creat repede

---

[1]) Alex. Gherghel, *Cântece în amurg; Insula uitării*, Constanţa, 1924.

[2] Eugeniu Sperantia, *Svonuri din necunoscut*, ed. Casa Şcoalelor, Buc. 1921.

[3]) N. Budurescu, *Poema navelor plecate*, 1912.

[4]) Mia Frollo, *Flori de flacări.*

o literatură parazitară nu atât prin ideologia ei cât printr'o expresie artistică stoarsă până la banalitate, de „visuri dragi", de „daruri sfinte", de „cântece sfinte" de „vraja nopţilor senine", de „mireasă dulce", de „crăiasa din poveşti", de „sfânta mea iubire", de „taina dulcelor ispite", de „plăpânda floare", de „văpaie nestinsă", de „zâna ispitirilor", de „dalbă întrupare", de „mândre visuri", de „seninul soare", de „mândru soare", de „dulce vrajă", etc., etc., — cu o mare consumaţie de „dulce", „mândru", „sfânt", „dalbă", „vrajă", etc., — tot aşa, trezit dintr'o reacţiune împotriva acestui convenţionalism, şi simbolismul academic al *Vieţii noi* a creat repede o limbă poetică tot atât de convenţională şi un element decorativ, care, cu toate atitudinile sale distinse, e tot atât de artificial ca şi cel al sămănătorismului.

2. Alţi poeţi simbolişti

I. Minulescu Adevăratul stegar al mişcării simboliste a fost I. Minulescu (n. 1881). Fără a fi ermetic, prin fond, şi, mai ales, prin formă, întrucât e o artă de relativă iniţiere şi, oricum, de rafinare estetică, simbolismul nu poate fi popular. I. Minulescu e în situaţia paradoxală de a-l fi făcut pe înţelesul tuturor şi de a-i fi popularizat metodele: de aici, o bănuială asupra calităţii unei poezii atât de expansive.

De un simbolism mai mult exterior şi mecanic, poezia lui I. Minulescu conţine, totuşi, pe alocuri o gândire muzicală. Dela solidaritatea cu precursorii poeziei noi din *Romanţa marilor dispăruţi* trece la solidaritatea cu soarta întregei omeniri şi e sguduită de fiorul „muzical" al morţii şi al destrămării universale *(„La poarta celor care dorm").*

Dar dacă senzaţia morţii şi a destrămării universale, împinsă până la tragic, cere o sensibilitate mai profundă decât e, în genere, sensibilitatea poetului, găsim, în schimb, la dânsul o nelinişte, legată de timp şi de loc, un instinct de migraţie, o dorinţă neraţionată de orizonturi noi, ce i-au populat poezia cu atâtea *„ţări enigme"*, cu atâtea *„galere"* şi *„corăbii"* ce pleacă sau sosesc, cu atâţia pelerini şi berze călătoare, din care, fireşte, nu lipseşte verbalismul.

Succesul poeziei minulesciene nu vine însă dela fondul ei muzical, ci dela muzicalitatea ei exterioară: ea e cea mai sonoră şi declamatoare poezie din literatura noastră actuală; de aici, şi repedea ei răspândire şi în stratele în care poezia nu se scoboară decât pe calea cuvântului rostit.

I. Minulescu

Revoluţia prozodică e mai mult aparentă şi tipografică: în genere, versul e solid construit şi cu sunet plin.. Revoluţia lexicală e mult mai reală; limba cristalină şi cu tendinţe arhaizante a lui Eminescu, limba mai mult rurală a lui Coşbuc au fost modernizate. Incercarea a părut la început îndrăsneaţă şi procedeul lesnicios; în locul arhaismului sumbru, a apărut neologismul sonor şi armonios. După un sfert de veac de evoluţie, lupta a fost câştigată; expresia noastră poetică s'a îmbogăţit cu un mare număr de cuvinte mai susceptibile de a traduce nuanţele sensibilităţii noastre. La Minulescu ea e crescută din fond şi are şi o tonalitate egală; neologismul răspunde, în genere, unei necesităţi şi e şi susţinut prin tot ce-l înconjoară; nu ţipă; când ţipă, stridenţa lui se armonizează în stridenţa generală. In procesul de formaţie a limbii noastre poetice, putem, deci, privi acţiunea poetului ca rodnică. Şi cum diferenţierile se fac, deobiceiu, după semne exterioare, inovaţia neologistică a trecut drept singura notă caracteristică a nouei poezii simboliste.

Unei ispiraţii muzicale, adică de stări sufleteşti vagi, neorganizate, trebuia să-i răspundă şi anumite mijloace de expresie; forma muzicală, adică muzicalitatea exterioară, este unul din aceste mijloace esenţiale în poezia lui I. Minulescu; versurile lui nu se insinuează totuşi discret cum cerea arta poetică verlainiană. Muzica minulesciană e plină de fanfare, de sonorităţi, de metale lovite; versul e declamator, larg şi uneori gol; el procedează prin acumulare de imagini sau numai de cuvinte sonore; retoric, şi-a asigurat şi succesul, dar şi-a limitat şi putinţa de a exprima emoţiunile adânci. In afară de muzicalitatea exterioară, inspiraţia de calitate muzicală are şi alte mijloace de expresie ce se pot rezuma la sugestie. Şi în procedeele de sugestie poetul rămâne ostentativ: prin sunete de trâmbiţe, prin chei aruncate, prin terminologie geografică şi istorică, prin obsesie de numere fatidice, prin cavouri ce se deschid şi prin schelete rămase afară, adică prin o serie de elemente pur externe şi de valoare mai mult verbală.

Cu aceste însuşiri, dar mai ales cu aceste defecte, I. Minulescu a purtat steagul simbolismului cu succes. Poezia sa a putut deveni populară: a fost parodiată şi imitată şi, în genul ei, n'a putut fi depăşită. Pornită dela suprafaţa sufletului, ea s'a înălţat în acorduri largi şi sgomotoase, cu violenţe de imagini şi de cuvinte, cu atitudini şi îndrăsneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului şi ale modernismului formal, cu mistere uşor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă, şi, mai presus de toate, retorică: i-a fost dat simbolismului român să se identifice dela început cu această poezie ostentativă, de o cuceritoare muzicalitate externă [1]).

E. Ştefănescu-Est

Chiar dela apariţia poeziei minulesciene înregistrăm şi mecanizarea ei, în înţelesul asimilării procedeelor tecnice şi verbale ale policromiei minulesciene, în poeziile lui Eugeniu Ştefănescu-Est [2]) (n. 1881).

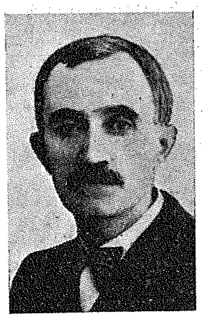
G. Bacovia

Bacovia (n. 1881) a creat o atmosferă personală de copleşitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenaţi, limitată într'un peisagiu de mahala de oraş provincial, între cimitir şi abator, cu casuţele scufundate în noroae eterne, cu grădina publică răvăşită, cu melancolia caterincilor şi bucuria panoramelor, în care „princese oftează mecanic în racle de sticlă"; şi în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morţii şi a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flaşnetelor şi macabru, în tonul păpuşilor de ceară ce se topesc, o descompunere a fiinţei organice la mişcări silnice şi halucinate, într'un cuvânt, o nimicire a vieţii nu numai în formele ei spirituale ci şi animale. Expresie a unei nevroze, o astfel de poezie impresionează în ansamblu fără să reţină prin amănunt.

---

[1]) I. Minulescu, *Romanţe pentru mai târziu*, Alcalay, 1908; *De vorbă cu mine însumi*, 1924, etc.

[2]) Eugeniu Ştefănescu-Est., *Imperii efemere*, 1922.



G. Bacovia

Această atmosferă iese din limitarea senzaţiilor, a imaginilor, a expresiei poetice şi din repeţirea lor monotonă; obsesia dă chiar impresia unei intensităţi şi profunzimi la care spiritele mobile nu ajung.

Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea făţişă pentru a fi nevoie s'o subliniem mai mult; ea e expresia celei mai elementare stări sufleteşti, e poezia cinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raţionalizează, cinestezie animalică, secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede: cinestezie nediferenţiată de natura putredă de toamnă, de ploi şi de zăpadă, cu care se contopeşte. O astfel de dispoziţie sufletească e o dispoziţie muzicală, căreia i s'ar putea tăgădui interesul, nu însă şi realitatea primară; în ea salutăm poate întâia licărire de conştiinţă a materiei ce se însufleţeşte.

Adaptarea formei ei la fond este atât de integrală încât îndepărtează gândul oricărei intenţii artistice, iar mijloacele de expresie sunt atât de simple şi de naturale încât par crescute din obiect. In realitate există, totuşi, un instinct artistic care ştie alege nota justă, şi, pentru a nu ne raporta la poeziile, din care emoţia iese mai mult din obsesia repetiţiei şi, deci, se reduce la expresia aproape directă a unei cinestezii bolnave,

amintim *Lacustra*. „Materia care plânge", golul „istoric", organizarea întregii impresii prin amănunte, ne arată şi intenţia şi putinţa realizării conştiente [1]).

Elena Farago

Poezia Elenei Farago (n. 1878) se reduce la elementul esenţial al sentimentului, la un lirism incapabil de a ieşi din domeniul emoţiunii. Poeta nu-şi trage substanţa din afară: păianjen ce-şi scoate din organismul lui reţeaua pânzelor, muncitor obscur şi îndărătnic ce-şi descrie în unghere traectoria vieţii. Poezia Elenei Farago este mărginită la emoţie şi anume la una singură, emoţia erotică, forţă uriaşă ce poate incendia şi cuceri tot universul prin expansiune biruitoare sau îl reduce la un punct tenace şi invizibil ce nu vrea să moară. Obscură din pudoarea sexului şi delicateţa artei, această poezie reprezintă o forţă concentrată şi tragică, caracterizată printr'un freamăt surd, printr'o putere ce nu vrea să iasă, ci preferă să se mistue lăuntric în prada durerii şi a regretului, printr'un isvor monoton dar rodnic ce se sbate în matcă, nemulţumit, şi, mai ales, prin totala absenţă a lumii din afară şi a oricărui element intelectual.

Elena Farago

Prin reducerea lirismului la esenţa lui, la emoţie, prin eliminarea oricărui element intelectual şi chiar a oricărui element exterior, această poezie e de calitate muzicală. Simbolismul poetei se mărgineşte, de altfel, la atât: în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc; o singură cheie îi desleagă misterul.

Forma acestei poezii n'are nimic „modernist": nici noutate de imagini şi de atitudini, nici paradoxul verbal, nici transpoziţia de senzaţii, nici notaţia colorată, nici locuţia eliptică a poeţilor moderni, care au dat, într'adevăr, poeziei de azi o înfăţişare cu totul nouă. Poezia Elenei Farago este, totuşi, dominată de estetica sugestiei; poeta a suferit influenţa lui Maeterlinck; lipsită de plasticitate şi coloare, venind pe calea cuvântului abstract şi anemic, ea nu poate trezi decât stări sufleteşti muzicale, fără conţinut hotărît... Din nefericire, simbolismul poetei lunecă uneori la o poezie alegorică, în care procedeul abuziv al abstracţiei îi ia expresiei seva vulgară poate, dar singura savuroasă şi vie. Poezia se anemiază, se eterizează[1]).

---

[1]) G. Bacovia, *Plumb*, 1916; *Scântei galbene*, 1926; *Poezii*, ed. Fund. Reg. 1934.

F. Aderca

Spirit neliniştit, F. Aderca (n. 1891) a fost unul din primii ce s'au ridicat pe baricada simbolismului, pe care l'a susţinut şi teoretic şi prin practica procedeelor lui, deşi fondul i-a rămas mai mult intelectual. Nu e vorba numai de încercarea de a picura în graţioase versuri concepţii filozofice, de a prinde icoana uriaşă a „haosului modern", a „antropomorfismului elin", a „spinozismului ştiinţific", în oglinda mobilă, minusculă a unor versuri ce lunecă sprinten pe lespedea strofelor ci chiar de sensualitate, nota esenţială a acestei poezii, pe care am numi-o frenetică, dacă n'ar fi intelectualizată şi dacă n'am simţi în plăcere sbuciumul minţii, biciul imaginaţiei peste nervii osteniţi, nevoia analizei instinctului şi-a încadrării lui în consideraţii generale, a proectării lui în rasă sau în specia umană.

In afară de această distincţie esenţială de fond, poezia lui F. Aderca are mai toate procedeele simbolismului: e o poezie muzicală, de sigur nu de orchestră, ci de flaut, cu o figuraţie cele mai adesea de calitate abstractă; este, deci, o poezie lipsită de plasticitate, fluidă, solubilă, în care ideea se exprimă şerpuitor, cu uşurinţă dialectică, mai presus de toate, graţios, căci graţia reprezintă calitatea dominantă a acestui om de baricade.

Prin anularea anecdoticului, poezia lui devine mai apoi chiar simbolism pur, adică poezie de esenţă muzicală în *Sonata iubirii*, tot aşa după cum din graţioasă devine viguroasă în admirabila *Medievală*[1]).

Camil Baltazar

Camil Baltazar (n. 1902) a început prin poezia spitalului de tuberculoşi, în care moartea pluteşte ca o împăcare aşteptată, şi apropierea sfârşitului le pune bolnavilor în ochi bucurii venite de dincolo.

Camil Baltazar

Poezie de atmosferă, ea are oarecare înrudire cu poezia bacoviană. Asemănarea se opreşte însă numai la unele elemente exterioare; în fond însă, poezia bacoviană e expresia dezorganizării sufleteşti, a reîntoarcerii la materie prin nimicirea inteligenţii şi a voinţii; plecând dela aceleaşi elemente morbide, poezia baltazariană reprezintă, dimpotrivă, o ascensiune: e o suavă aspiraţie spre lumină şi spre soare.

Atmosfera poeziei lui Bacovia iese dintr'o notaţie sobră, bizară, de un simplism vădit; în afară de sugestia muzicalităţii psalmodice, atmosfera baltazariană se obţine şi prin îngrămădire de imagini, ce se deosebesc însă şi prin noutate şi prin omogeneitate.

Sensibilitatea mijlocie a poetului nu cunoaşte vigoarea şi violenţa, ci rămâne la resemnare, la o lipsă de reacţiune sufletească, la o duioşie, la o bunătate, „blajinătate", „frăţinătate" universale, prin care a spiritualizat până şi sanatoriul şi moartea. In serviciul acestei sensibilităţi, poetul a adus o limbă, cu intenţii fericit revoluţionare nu însă şi fără oarecare nesiguranţă noţională, o expresie figurată şi o nouă muzică.

Părăsind sanatoriul, poezia lui s'a revărsat în căutarea luminii, a vieţii, blând, drăgostos, în imagini însorite, anulând materia şi căutând flacăra pură a sufletului în armonii eterice:

---

[1]) Elena Farago, *Versuri*, 1906; *Şoapte din umbră*, 1908; *Traduceri libere*, 1908; *Din taina vechilor răspântii*, 1913; *Şoaptele amurgului*, 1920; *Traduceri libere şi reminiscenţe*, 1921; *Nu mi-am plecat genunchii*, 1926.

[1]) F. Aderca, *Motive şi Simfonii*, 1910; *Stihuri venerice*; *Fragmente şi Romanţe*; *Reverii sculptate*, plachetă; *Prin lentile negre*, plachetă.

evoluția s'a schițat chiar în *Vecernii* și a izbucnit în *Reculegeri în nemurirea ta* într'o irupțiune a luminii în întuneric, a unui optimism fără declamație, prin care materia se spiritualizează, cuvintele devin simple sonorități pentru a ne înălța cu ele:

> *... pe șoselele lunare:*
> *eterizați în căzătoare luminișuri.*

spre *„catapitesmele desfășurate“* ale cerului, cu *„albastrele lui eleștee“*, în care.

> *...fiecare stea e o mare*
> urcând *spre înălțatele* colnice.

într'o lină ascensiune ca „umbletul lunii pe ceruri sinelii“.

Senzația de spiritualitate, de înălțare armonioasă, de luminozitate, de beatitudine, constitue nota esențială a poeziei baltazariene, pe care am putea-o îngloba sub denumirea de serafism.

Departe de a fi o involuție, ultimul volum *„Intoarcerea poetului la uneltele sale“* aduce aceeași capacitate de spiritualizare cu atât mai prețioasă, cu cât în partea a doua *(Stema inimei)* se exercită într'un domeniu familiar; gesturile mărunte ale unei intimități aproape domestice se încarcă de o poezie și sonoritate inefabile, unice [1].

Emil Isac

Meritul lui Emil Isac de a fi stabilit în Ardealul sămănătorist contactul cu simbolismul și literatura apuseană ar fi fost real, dacă metodele sale de lucru și întreaga sa atitudine sufletească n'ar fi compromis și întârziat poate mișcarea modernistă mai mult decât au sprijinit-o. Notele esențiale ale acestui poet sunt neseriozitatea și lipsa de inteligență artistică, realizate într'o specie de literatură hibridă, amestec de articol de ziar, de poem în proză și de poezie intențională. Neseriozitatea se traduce prin „poză“, prin tendința de „epatare“, prin „butadă“ și spirit

---

[1] Camil Baltazar, *Vecernii*, 1923; *Flaute de mătase*, 1923; *Reculegere în nemurirea ta*, 1925; *Biblice*, 1926; *Intoarcerea poetului la uneltele sale*, 1935.

de „frondă“, pe care nu le îndreptățește nici un fel de superioritate alta decât cea a atitudinii voite; lipsa de inteligență artistică, nu numai prin insuficiența de expresie dar și prin nepotrivirea ei față de scopurile urmărite.

Emil Isac a mai scris și poezii de neliniște asupra finalității și de ardoare pentru copilul său, de o valoare de sugestie incontestabilă, provenită din repețiri, gângăviri, dar de un ilogism tot atât de incontestabil [1].

---

[1] Emil Isac, *Poezii*, impresii și suveniri moderne, Cluj 1908; *Poeme în proză*, Oradea Mare, 1923; *Cartea unui om*, (bibl. Sămănătorul) 1925.

IX

SINTEZA POEZIEI MODERNISTE ŞI TRADIŢIONALE

Tudor Arghezi

Apariţia volumului de poezii *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi, (n. 1880) domină producţia poetică a epocei întregi: pornită în plin sămănătorism, — *Linia dreaptă* datează din 1904, — ignorată mai mult decât contestată de critica oficială, dârz susţinută de un număr restrâns de admiratori, ei înşişi poeţi şi, în genere, imitatori, i-a trebuit poeziei argheziene douăzeci şi cinci de ani pentru a fi adunată într'o carte preţuită de toţi cunoscătorii, fără a fi intrat însă cum se cuvine în conştiinţa publică. Incă dela început trebue indicat caracterul de complexitate a psihologiei argheziene: suflet faustian, în care nu sălăşluesc numai „două suflete" ci se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern *(Ruga de vecernie)*.

Tudor Arghezi

Conflict de principii şi atitudini contrarii, a cărui rezultantă nu putea fi decât un individualism care, cu mici excepţii *(Ruga de seară, Satan* etc.) se realizează *estetic* şi nu discursiv şi declamator în toată gama lui: dela incertitudinea şi neliniştea asupra sensului etic până la elanul vieţii libere şi la răsvrătire împotriva întocmirii sociale *(Nehotărîri, Heruvic, Inchinăciune)*.

Individualism, în care intră conştiinţa superiorităţii vieţii spirituale, a supremaţiei idealului şi a unei demnităţi profesionale, ca în *Caligula,* sau resemnare şi dispreţ ca în *Binecuvântare* — sau ca în *Psalm* (p. 31), unde se precizează definitiv atitudinea poetului faţă de viaţa de răsvrătit, pe care ar fi dus-o dacă n'ar fi auzit cuvântul lui Dumnezeu:

Zicând că nu se poate.

In totul, o atitudine dârză, emancipată de contingenţe, un gust al riscului, o afirmaţie a supremaţiei ideei, o conştiinţă de sine învăluită în demnitate profesională, ce anulează nedreptatea socială prin dispreţ, — individualism, energetism şi optimism, iată atitudinea poetului faţă de viaţă — şi, mai ales, un fel de trufie, în orice împrejurare, trufia prinţului, care, ros de păduchi sub platoşa domnească, te simte totuşi:

...spadă fermecată
Prinsă de şold, c'ai tremurat şi creşti.
(Prinţul)

trufie împinsă până la nepăsare faţă chiar de Dumnezeu:

Vreau să pier în beznă şi în putregai,
Ne 'ncercat de slavă, crâncen şi scârbit
Şi să nu se ştie că mă diesmierdai
Şi că'n mine însuţi tu vei fi trăit.
(Psalm)

Din faptul educaţiei monastice a poetului, din faptul că a scris numeroşi „psalmi" sau poezii cu cadru şi psihologie bisericească, s'ar putea bănui existenţa în Tudor Arghezi a unui misticism în sensul lui Newman, adică al unei adeziuni sufleteşti totale şi nu raţionale şi al unei credinţi sensibile şi nu logice. Prezenţa unui astfel de misticism ar fi fost, de altfel, neaşteptată întrucât ar fi eşit din limitele literaturii şi sufletului românesc. Nici poezia lui Tudor Arghezi nu constitue o poezie mistică în sensul adeziunii sensibile, — dar nici nu voeşte să fie privită ceea ce nu e. In ea găsim numai setea de divin, neliniştea în privinţa existenţei lui şi nevoia certitudinii materiale, mai ales aceasta:

In rostul meu tu m'ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger
Să bată alb din aripi la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta cea bună.
(Psalm, p. 45)

Lipsa unei mărturii sigure a existenţei divinului într'o epocă, în care îngerii nu mai circulă printre oameni, duce la o patetică luptă după certitudine. Dumnezeu ajunge un „vânat", la a cărui pipăire poetul ar „urla" de bucurie *(Psalm,* p. 95).

O astfel de atitudine nu se poate numi misticism, ci este mai mult efecul unei educaţii religioase în conflict cu realităţile vieţii şi cu datele ştiinţii.

Trecut prin estetica argheziană a materializării, divinul ia reliefuri concrete şi chiar familiare. Câte un seraf se nărue din cer pentrucă:

se ciocnise 'n aer cu-o albină
(Evoluţie)

In casă de ţară, poetul face într'un ungher un pat din covoare şi perne moi, pentru cazul când:

..., Iisus voind să mai scoboare,
Flămând şi gol, va trece pe la noi...
(Inscripţie pe o casă de ţară)

Divinul se mai transformă apoi în material anecdotic, din care poetul tae, de altfel, cu o rară cunoştinţă şi a limbii şi a psihologiei bisericeşti, scene admirabile. Nu e vorba numai de diaconul Iakint, care în plin post a introdus în chilie o fată sub ochiul atent al lui Dumnezeu *(Mâhniri)*, ci şi de heruvimul bolnav, pentru care ori unde îşi pune capul *„locu-i spinos şi iarba face cuie"*, deoarece:

„neştiută 'ncepe să 'ncolţească
Pe trupu-i alb o bubă pământească.

şi, mai ales, de acea admirabilă *Duhovnicească* cu pshihologia călugărului halucinat de viziunea Domnului.

N'am putea intra în studiul eroticei lui Tudor Arghezi înainte de a limpezi chestiunea preliminară a influenţei lui Baudelaire.

Punctul cel mai evident al contactului acestor doi poeţi este în amestecul macabrului cu sensualitatea. Obsesia morţii e o notă esenţială a poeziei baudelairiene, întrucât nu e vorba de o moarte imaterială sau spiritualizată, ci de viziunea ei în descompunerea materiei, după cum nu e vorba de oroarea ei ci de stăruinţa în putreziciune. Obsesia devine şi mai caracteristică prin asocierea ei cu elemente pur erotice: amorul şi moartea au mai fost asociate, dar moartea sosia prin sensaţia de infinit şi de neant a oricărui sentiment absolut; la Baudelaire ea vine pe calea descompunerii materiale şi tot aşa şi la Tudor Arghezi în *Agate negre, Litanii* şi *Dedicaţie*. La fel, concepţia baudelairiană a purităţii femeei constând în simplul fapt de a „nu cunoaşte otrava gândirii şi a vegherii" e admirabil fixată în *Tu nu eşti frumuseţea:*

Tu nu cunoşti otrava gândirii şi-a vegherii,
Fantasmele de fildeş, regini ale tăcerii,
Nu ţi-au suflat miresme sub sălciile serii.
...Copil naiv! de aceea te ador şi te mângâi...

Aceiaşi femeie, al cărei farmec nu stă în „grai" ci numai în „murmurul trupului", nu stă în ceea ce ştim din ea ci în ceea ce nu ştim, aceeaşi femeie „cântec de vioară ce doarme nerostit", este tot atât de admirabil cântată în *Stihuri.*

După cum atitudinea lui Eminescu faţă de femeie se rezumă fie în sentimentalitate elegiacă, fie apoi în momente de reculegere sau de indignare, într'o rece impasibilitate filozofică cu consideraţiuni schopenhaueriene asupra „amorului" şi asupra vieţii, tot aşa şi în poezia argheziană distingem şi nota elegiacă dar şi nota de reculegere şi de trufie faţă de femeie. In nota elegiacă influenţa lui Eminescu este mai făţişe şi în tonalitate şi în armonie: căldura lirismului direct le imprimă acestor elegii o comuncativitate — rară în poezia argheziană, ca în *Toamnă* sau în *Oseminte pierdute:*

Iubirea noastră a murit aici...

Tot elegiac e în *Despărţire*, cu acea admirabilă imagine iniţială:

Când am plecat un ornic bătea din ceaţă rar,
Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră.

şi cu un final, în care cel puţin „vremea ce-a crescut" e o moştenire eminesciană. Elegiac, cu toate că nu în armonie eminesciană, e şi *Sfârşitul Toamnei;* deşi nu în tonul marilor elegii eminesciene, totuşi în tonul minor eminescian e scrisă şi elegia *Agate negre*.

Dacă în elegia erotică influenţa lui Eminescu e incontestabilă şi putem zice covârşitoare, aceasta se datoreşte poate şi faptului că Eminescu a sleit aproape genul; oricum, elegiile poetului se înscriu imediat în urma celor ale lui Eminescu cu o lume de imagini dealtfel inedită, şi cu o căldură ce le va înlesni drumul spre masele cititoare.

Nicăeri n'am putea găsi o caracterizare mai viguros exprimată a esteticei lui Tudor Arghezi decât în poezia sa *Testament:*

Făcui din sdrenţe muguri şi coroane,
Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara şi torcând uşure.
Am pus-o - când să'mbie - când să'njure.
. . . .
Din mucegaiuri, bube şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.

Capacitatea de a „transforma veninul în miere", păstrându-i totuşi, „dulcea lui putere", de a transforma „mucegaiurile, bubele şi noroiul" în frumuseţi inedite constitue şi nota diferenţială a poetului şi principiul unei estetici creatoare de noi valori literare.

Tudor Arghezi a fost multă vreme recunoscut ca unul din ctitorii simbolismului, deşi estetica lui e antisimbolistă; pe când estetica simbolistă, are o tendinţă firească spre abstracţie, pe care o împinge până la spiritualizarea materiei, estetica argheziană procedează invers prin materializare.

Valoarea lui nu stă în determinante psihologice ci în *ineditul expresiei*, inedit ieşit din o forţă neegalată de a transforma la mari temperaturi „mucegaiurile, bubele, noroiul", în substanţă poetică. Se poate deci afirma că cu Tudor Anghezi începe o nouă estetică: estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale.

Pentru a o dovedi, vom pleca dela exemplele cele mai umile. S'a spus că Tudor Arghezi aduce o limbă nouă, — în realitate, limba lui este limba obişnuită, devenită însă o nouă limbă poetică prin putinţa scriitorului de a da o funcţie poetică unor cuvinte considerate până la dânsul ca nepoetice. Meritul nu e de a o fi îndrăznit ci de a o fi realizat, prin prezenţa unei temperaturi suficiente pentru o conversiune de valori. Vom găsi, aşa dar, şi uneori chiar în rimă:

Şi'n pridvor un ochi de apă
Cu o luntre cât chibritul...
(Cântec de adormit Miţura)

Copacul darnic cu găteala lui,
De sus îşi pierde foi de argintărie,
Căzând în drumul orişicui,
In suflet sau pe pălărie
(Din drum)

Ar fi inutil să mai facem citaţii pentru a arăta întrebuinţarea unor cuvinte ca: *ismenit, jigănii, dumisale, bomboană, bucătărie, limbrici, ghes, sfert, ţigare*, etc., nu în simple cronici rimate ci încadrate într'o poezie de altitudine. Rămâne de arătat numai caracterul uniform materializat al expresiei argheziene, care, în mijlocul unei literaturi invadate de imagine, crează o nouă artă poetică de puternice reliefuri.

Femeia e, de pildă, în *Psalmul de taină: „înfiptă'n trunchiul meu: săcure"* sau e *„pământ făgăduit de ceruri cu turme, umbră şi bucate"*, sau, *plasă caldă de răcoare"*. Până şi „gingăşia" se precizează în *„crâmpee mici de gingăşie"*; luna îşi aşează *„ciobul pe moşie"*; timpul e subdivizat în ore *„ca de mireasma lor nişte garoafe"*, poetul îşi caută sufletul, *„ca orbul, ca să cânte, spărturile pe flaut"*.

In *Din nou* umbra nu cade din *„carul de cărbuni"* — ci din *„tona din carul de cărbuni"*, preciziune caracteristică, de asemeni, esteticei argheziene, tot aşa după cum Dumnezeu a văzut pe fata ce ieşea dela călugărul Iakint *„în zori la cinci şi jumătate"* sau după cum cadavrul bătrânei va fi îmbrăcat cu rufe noi *„la ceasul jumătate care bate după opt mistere"* sau după cum orice voeşte poetul rămâne *„îndeplinit pe sfert"*.

In fiecare seară el îşi îndreaptă către iubită „albina" *„să ia miere un bob şi un bob de ceară"*. In dezolarea de după războiu, stelele:

Au putrezit în bolta visărilor străbune
Şi zările, mâncate de mucegaiuri, put.

Un suflet dârz e „sabie cu vârf în sus"; iar pentru a da o dovadă sigură de capacitatea poetului de a arde în cuptoarele poeziei sale „mucegaiuri, bube şi noroiul" pentru a crea o nouă expresie de o vigoare plastică unică, ar trebui citate în întregime *Blestemele* sale, fioroase ca o viziune dantescă.

Deşi poeziile lui Arghezi nu sunt publicate cu data lor cronologică, ne încercăm, totuşi, să stabilim o schiţă a evoluţiei esteticei argheziene. Pornită sub influenţa baudelariană, această poezie ne-a dat *Litanii, Agate negre, Dedicaţii*, suprimate din volum, precum şi alte câteva rămase, în care găsim exotism, perversitate, sadism şi o concepţie specială a femeei; pornită totodată (sau poate imediat după aceea) şi sub influenţa lui Eminescu, această poezie ne-a dat cele câteva admirabile elegii *(Toamna, Agate negre, Despărţirea, Oseminte pierdute)* străine atmosferei argheziene. Şi unele şi altele au ca o notă comună calitatea lor muzicală; ele se desfăşoară în ample volute solubile şi din materializări reuşesc să scoată suavul. Cu timpul estetica argheziană a deviat însă; ea nu se mai îndreaptă spre desvoltarea muzicală, ci spre concentrare şi masivitate; nu mai găsim fluiditatea graţioasă, armonioasă şi eterată din *Stihuri* sau din *Tu nu eşti frumuseţea*, dar nu mai găsim nici imprecaţiile din *Ruga de seară;* expresia poetică se strânge şi se plasticizează; spiritul nu se mai înalţă ci se pogoară în materie. Procesul de materializare a limbii, urmărit cu atâta stăruinţă în proza lui pamfletară, îşi are corespondenţa poetică; cuvântul propriu, nud şi aspru, e căutat făţiş într'o poezie care ia, astfel un aspect pietros şi colţuros. Din specia acestei poezii granitice s'ar putea cita în întregime admirabilul *Belşug* sau *Inscripţie pe un portret.*

Plastică, poezia pare însă obscură, obscuritate provenită din abuzul imaginii conjugate şi, mai ales, din întrebuinţarea elipsei de cugetare şi de expresie; cheile de boltă ale tecnicei argheziene.

Atacând marele teme lirice (viaţa, Dumnezeu, iubirea — numai moartea e rar înfruntată ca în *De-a v'aţi ascuns)*, poezia argheziană se integrează, aşa dar, în marea poezie lirică, aducând o estetică nouă, o nouă limbă poetică.

Cu o formă clasică, prin individualism, prin marea originalitate de expresie, prin imagini ea este modernistă; şi cu tot caracterul ei revoluţionar, ea n'a tins să devină internaţională, ci s'a aplecat şi la pământul ţării noastre, a culcat umbra lui D-zeu printre boii plugului, a simţit solidaritatea cu trecutul:

Şi câte-odată, totul se deşteaptă,
Ca 'ntr'o furtună mare cât tăria:
Şi-arată veacurile temelia.
Eu priveghez pe ultima lor treaptă.
(Arheologie)

şi după atâtea călătorii prin cerurile îndepărtate ale poeziei moderniste, a ştiut, totuşi mai lapidar şi mai definitiv decât toţi poeţii noştri tradiţionalişti, să exprime dorul întoarcerii către ţărînă:

In sufletul, bolnav de oseminte,
De zei străini, frumoşi în templul lor,
Se iscă aspru un îndemn fierbinte
Şi simt sculate aripi de cocor.

Poezia ulterioară a lui Tudor Arghezi a mers şi în sensul *Cuvintelor potrivite*, dar a cotit, în *Flori de mucegai*, în însăşi personalitatea adâncă a scriitorului, aşa cum o cunoaştem din totalitatea manifestărilor sale publicistice, a căror notă esenţială este extraordinara putere de expresie realistă. Dacă *Cuvinte potrivite* reprezintă o potenţare lirică, o depăşire, dincolo de temperament şi, în ordinea poetică, şi spirituală, ocupă locul de frunte, *„Florile de mucegai"* reprezintă nota cea mai pregnantă şi adecuată a personalităţii scriitorului. Obiectivă, epică oarecum, prin material, ciclul acesta ne dă icoana vieţii de puşcărie într'o serie de momente şi de portrete, de un realism, estetic totuşi, neatins încă în literatura noastră, remarcabil şi prin adâncire psihologică, şi prin originalitatea crudă a expresiei inegalată *(Tinca, Rada, Ion-Ion, Fătălăul* etc.).

Din motive foarte variate, acum în urmă s'a dus o campanie de presă împotriva acestei poezii, sub cuvânt că ar fi pornografică. Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistenţa pornografiei în artă, decât aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă şi uneori vulgară, e ridicată în aşa plan estetic încât reziduul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent; — fără el cele mai categorice declaraţii patriotice sau moraliste devin obscenităţi estetice[1]).

---

[1]) Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite,* 1927; *Flori de mucegai; Cărticica de seară,* 1935, şi în sfârşit, *Versuri,* operă completă la Fund. Regale, 1936.

X

POEZIA CU TENDINŢĂ SPRE ERMETISM

Titlul acestui capitol spune mai mult decât e realitatea; nu-l întrebuinţăm decât în lipsa altuia, care să definească o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a-dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într'un joc de cuvinte încrucişate. Facilitatea relativă a genului, de altfel cu pretenţii de adâncime insondabilă, a dat acum câţiva ani o mare desvoltare acestei poezii de „esenţe"; — bunul simţ însă a învins şi asistăm azi la o tendinţă spre normalizare a raportului între fond şi expresie.

Ion Barbu

Prima fază a activităţii lui Ion Barbu (n.1895) e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul,* versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într'un cuvânt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuinţat era mai mult cosmic: lava, munţii, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul; dar sub această carapace de crustaceu se sbătea, touşi, un suflet frenetic. Dacă în forma parnasiană a versurilor se resimţia influenţa lui Hérédia şi Leconte de Lisle cu un adaos de masivitate şi, în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate verbală, — în conţinut, diferenţierea ei se arata totală; poezia lui I. Barbu nu era nici pur formală ca cea a lui Hérédia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte de Lisle; sub forma ei, geologică aproape, se frământa un suflet înflăcărat, lavă incandescentă, care din nostalgia sferelor senine își aruncă prin spații tentaculele lichide.

In creația acestei poezii dioniziace, din care *Panteismul* era cea mai caracteristică, influența lui Nietzsche era neîndoioasă iar comparația cu Dehmel posibilă. Această fază a activității poetului se prezinta, așa dar, sub forma paradoxală a unei intense vieți ascunse într'un înveliș dur: lavă, prin proveniența ei minerală și tot odată și prin incandescență și neliniștea vieții tumultoase; fuziune de elemente contrarii, a cărei originalitate era crescută de originalitatea vocabularului pietros, a unei anumite tăieturi a versului, a unei respirații largi și virile, umbrită doar prin oarecare retorism.

Ion Barbu

Plecat dela *Sburătorul*, I. Barbu a evadat din această poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscențe clasice; a judecat-o, probabil, retorică și factice. Filonul nouei sale inspirații n'a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusine, Ixion, Dioniziaca, Pitagora*, etc.), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din stratul unui anumit folklor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pan. Acestei inspirații îi răspunde, de sigur, o nouă ideologie și chiar atitudine: orientul învinge occidentul; inspirația trebue să izvorască din realități naționale și nu din influențe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dioniziacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într'o slabă măsură) ci la stratul balcanic al câmpiei dunărene, la muza de mahala bucureșteană și de folklor urban a lui Anton Pan. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlâk* — „Gloriei lui Anton Pan" — cu *Isarlâk, Nastratin Hogea la Isarlâk, Selim*, în care maniera e cu totul schimbată, deși virtuozitatea rămâne aceeași. Materialul verbal cosmic și hieratic este înlocuit prin material pitoresc; culoarea locală e obținută prin turcisme incrustate și armonizate în descripții și notații de o rară originalitate.

Dintr'o inspirație înrudită vine și strania *Domnișoară Hus*, cu fantasticul ei descântec de nebună, de o originalitate de expresie, de o vigoare de notație și putere coloristică indiscutabile.

Dar nici la această „manieră" pitorească și orientală, plină de sevă folkloristică, poetul nu s'a oprit mult ci a ancorat în formula ermetică a *Jocului secund*, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintâi fiind poezia lui Tudor Arghezi — ce nu-și răspund numai prin valoare și putere de contagiune literară ci și prin tendințele lor contrare. Pe când originalitatea poeziei argheziene stă într'o viziune esențial plastică, poezia lui Ion Barbu, după cum și titlul volumului o arată, e poezia *Jocului secund*, adică a unui joc neizvorît din realități ci din reflexul lor în oglindă, adică în spirit. Poezie de esențe și de abstracții, în creația căreia cultura și spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic. In expresia ei coeficientul personal joacă un rol principal; un cuvânt, o imagine, îi sugerează altă imagine, după o asociație uneori strict personală și deci necontrolabilă; între poet și cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească; și, deși ceea ce pare arbitrar are o lege lăuntrică, totul rămâne într'un ermetism voit și cu atât mai admirat cu cât e mai greu de pătruns.

Deși e în scădere, printr'o astfel de particularitate influența lui Ion Barbu asupra poeților tineri în ultimul deceniu, a egalat aproape influența lui Tudor Anghezi... 1)).

---

1) Ion Barbu, *Joc secund*; ed. Cult. Națională.

Vladimir Streinu

Dintr'o economie artistică împinsă până la avariţie, Vladimir Streinu (n. 1902) nu şi-a adunat încă poeziile în volum. Intr'o literatură de expansiune cordială, poezia sa e plină de rezervă retractilă, de condensare laborioasă; deşi pasională, ea nu se revarsă direct ci se distilează nu atât în simboluri, cât în substanţe concentrate, de care ne desparte sticla rece a fiolei. Poezie distantă, lapidară, enigmatică a cărei tecnică e înrudită cu cea a lui T. Arghezi.

Simion Stolnicu

Debutând în *Sburătorul* (1926) cu *Funeralii de toamnă:*

Oare cine e în trăsura morţii,
Cărui faceţi pe făgaşuri
Mic cortegiu către stâlpul sorţii
Tu şi Toamna...

Simion Stolnicu

Simion Stolnicu (n. 1905) a pornit dela un punct de plecare poetic la care n'a mai ajuns... Desfăşurate în cadrul toamnei, primele lui poezii aduceau o somptuozitate gravă şi funerară, o originalitate de expresie, o bogăţie de culoare, un romantism de contraste şi o (curioasă pentru un muzicant) lipsă de fluenţă verbală şi de sonoritate exterioară. Formal, evoluţia ulterioară a poetului, în *Punct vernal* şi mai ales în *Pod eleat*, s'a înscris în sensul stridenţei, a împerecherii de cuvinte disparate, dislocate, rare, adesea inestetice, de imagini smulse din diverse domenii ale cunoştinţelor omeneşti, fără aderenţă, într'o versificaţie lipsită de fluiditate, dură, de car neuns; ca fond, din înlocuirea emotivităţii prin concepte intelectuale redate într'un ermetism căutat şi neîndreptăţit. Faptul că aceste poezii au totuşi un sens ascuns în cremenea lor înlătură ideea absurdităţii. Nu o înlocueşte însă cu cea a poeziei — mai vecină de fântâna Castaliei [1]).

---

[1]) Simion Stolnicu, *Punct vernal*, 1933; *Pod eleat*, 1935.

Eugen Jebeleanu

In volumul de tot tineresc publicat la Braşov *„Schituri cu soare"* se putea presimţi un poet, nu şi o originalitate. Venit la Bucureşti şi intrat în ritmul mişcării lirice contemporane şi ultra contemporane, şi sub influenţa tecnicei barbiene, Eugen Jebeleanu (n. 1911) a optat mai mult pentru originalitate.

Eugen Jebeleanu

In *Inimi sub săbii* şi în poeziile ce i-au urmat s'a înarmat cu o carapace de ermetism formal: expresie abruptă, colţuros lapidară de zid ciclopic fără mortar, stilizare de vitraliu primitiv sau de piatră necioplită; lipsă de fluenţă şi de muzicalitate, adică fără curea de transmisiune între cuvinte şi idei; stil eliptic, rostogoliri de bolovani, car salmoneic izbit de grinzi de aramă. E neîndoios că printr'o astfel de tecnică, din care banalul e izgonit şi originalitatea e obţinută prin salturi vertiginoase şi asociaţii neaşteptate, poetul a reuşit admirabile peisagii sau descripţii stilizate dur (*„Senior de ceaşcă"*, *„1186"*, *„Ciumă"*, *„Mulatră"*, etc.); nu e mai puţin adevărat că sub atâtea învelişuri calcarice savant elaborate, viul emoţiei poetice e primejduit [1]).

Mihai Moşandrei

M. Moşandrei

Din sămănătorismul începutului, Mihai Moşandrei (n. 1896) s'a desfăcut în cele trei volume într'o poezie tot de origine campestră, legată de flori şi de arbori, de orătănii şi de peisagii idilice; poezie intimistă, în ton resemnat şi elegiac, miniaturistă uneori, de interioare provinciale, în linia primei maniere a lui D. Anghel şi a simboliştilor academici din Franţa şi, mai ales, a lui Francis Jammes. Grija formei

---

[1]) Eugen Jebeleanu, *Schituri cu soare*, Braşov; *Poeme* din Rainer Maria Rilke, 1932; *Inimi sub săbii*, ed. Fund. Reg. 1935.

— graţioasă şi mai mult ornamentală — sub influenţa tecnicei barbiene, s'a îndreptat tot mai mult spre obscuritate, întru nimic potrivită unui poet de esenţă sentimentală şi idilică 1).

Dan Botta

Eulaliile lui Dan Botta (n. 1907) — cu o simţitoare influenţă doctrinară a lui Paul Valéry şi alta numai de ordin verbal şi topic a lui Ion Barbu — reprezintă o poezie apolonică, statică sau extatică, încremenită în limpidităţi obscure, în volute graţioase şi filigrane. Artă sonoră şi aristocratică, de o excesivă căutare a cuvântului distins, neologism rar şi savant, de teme abstracte sau mitologice, de muzicalităţi împinse până la incantaţie *(Cantilena)*; într'un cuvânt, o mare virtuozitate polară.

Toată această perfecţiune verbală, marmoreană, elaborată trudnic nu poate înlocui lipsa emotivităţii, ridicată, cum era de aşteptat, la prestigiul unei arte poetice 2).

Virgil Gheorghiu

Virgil Gheorghiu (n. 1905) e unul din cei mai talentaţi poeţi ai generaţiei noi şi, cred, o mare speranţă a poeziei viitoare. Punct de intersecţie între toate elementele moderniste, expresie căutată, imagistică rară, procedee aluzive şi eliptice, intelectualism dar şi simţire profund elegiacă, uneori aproape directă, comunicativă, emotivă ca un plâns de violoncel. Cu începuturi de acorduri rurale, întru nimic însă asemănătoare poeziei sămănătoriste (în poeziile din *Bilete de papagal,* 1928) implântată apoi frenetic în febra urbană, cu toate morbidităţile convenite şi preţiozităţile formale (mai ales în placheta *Febre)*, poezia lui se purifică şi se clarifică în *Marea vânătoare* în accente de elegie pură, de

Virgil Gheorghiu

---

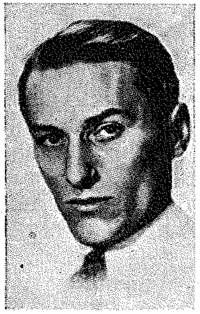
1) Mihai Moşandrei, *Păuni,* 1930; *Găteala ploilor,* 1932; *Singurătăţi,* ed. Fund. Reg. 1936.

2) Dan Botta, *Eulalii,* 1931.

profundă rezonanţă (de pildă: *Mama)* fără necesităţi de evocări baudelairiene 1).

Cicerone Theodorescu

Cum şi-a făcut o artă poetică din însăşi rezistenţa materialului întrebuinţat, e supărător să-i caracterizăm talentul prin chiar titlul cărţii: *Cleştar.* Luciditatea lui Cicerone Theodorescu (n. 1908) nu trebue însă să ne ruşineze de a-l constata ca exact: poezia lui trezeşte, în adevăr, impresia unei arborescenţe aquatice izolată prin geamul rece al globului de sticlă. Artă de maturitate şi nu de elan. Poetul aparţine categoriei scriitorilor ce fac dintr'însa o rezistenţă învinsă. Aproape nu e poezie, cu inspiraţie de altfel certă *(Rugă pentru cântec întârziat, Punct transcedental, Glas din urmă a mamei, Portret* etc.), în care să nu simţi intenţia de a împiedeca materia lirică venită în fuziune, fie chiar şi prin obstacolul unei topice verbale neobişnuite, ce stânjeneşte o clipă adeziunea totală, pe care o merită acest artist dificil cu el însuşi şi cu noi.


Cicerone Theodorescu

Al. Robot

Al. Robot

Cel mai tânăr dintre poeţii noştri la apariţia primului său volumaş *Apocalips terestru,* (1932), Al. Robot (n. 1916) nu e cel mai tânăr şi la apariţia celui de al doilea, *Somnul singurătăţii,* (1936), întru nimic mai prejos. Tânărul poet, copil aproape, a sosit în literatură cu un mesagiu personal: un simţ insistent al ruralului, al bucolicului, al idilicului văzut decorativ, alegoric sau simbolic, sterilizare lirică aproape totală şi, oricum, curioasă la o vârstă

---

1) Virgil Gheorghiu, *Febre,* 1933; *Marea Vânătoare,* ed. Fund. Reg. 1935.

) Cicerone Theodorescu, *Cleştar,* 1936.

deobiceiu lirică, un simț real al anticului, al mitologicului evocat nostalgic dar tot decorativ; și — ceea ce e mai important — o expresie originală, cu material lexical strict personal și limitat, cu imagini tot personale, cu o topică curioasă, cu elipse, cu asociații ce dau o aparență ermetică micilor lui poeme. In ultimul volum evoluția s'a făcut în sensul clarificării, clasicizării și a unei oarecare emotivități[1]).

Emil Gulian In *Duh de basm* Emil Gulian (n. 1907) publică o serie de poeme destul de aspre ca factură, de un lirism reținut și supravegheat, în care și intimismul se aburește și pune distanță între dânsul și cititor[2]).

Horia Stamatu In *Memnon* (1934) și Horia Stamatu (n. 1912) ține să-și ascundă afectivitatea prin reținere și să-și însemne originalitatea prin curiozități formale și influențe exotice (Jean Cocteau). Străbate totuși un simț de nimicnicie și sfredelul morții în drama existenței.

Mai cităm pe Barbu Brezeanu (n. 1908) atât de influențat de tecnica lui Barbu în *Nod ars* (1928); pe Virgil Huzum, pornit dela parodie și ajuns la rebusuri poetice și schematisme în *Zenit* (1935) etc.; Ion Pogan (*Zogar*, 1936) cu aceiași evoluție spre ermetism, etc.

---

[1]) Al. Robot, *Apocalips terestru*, 1932; *Somnul singurătății*, 1936.
[2]) Emil Gulian, *Duh de basm*, 1934.
[3]) Horia Stamatu, *Memnon*, 1934.

XI

POEZIA EXTREMISTĂ

N'am duce acest studiu până la sfârșitul său logic, dacă n'am aminti în capitolul final și de încercările extremiste, într'un spirit fie chiar numai inofensiv. Oricum s'ar numi aceste curente: cubism, futurism, dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism, ori care ar fi chiar direcțiile contrare, în care se îndreaptă, întrucât cubismul, constructivismul și integralismul țintesc, cel puțin în plastică, spre o artă abstractă, pur intelectuală, pe când dadaismul și suprarealismul se îndreaptă spre ilogic, spre irațional, găsit pur în stare onirică, adică în stare de vis; — cu toate diferențele, aceste mișcări au, așa dar, două note comune: caracterul revoluționar de rupere a oricărei tradiții artistice, de libertate absolută, de panlibertate am putea spune, de violare a conceptului estetic de până acum, a limbii, a sintaxei, a punctuației, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism și de modernism în genere; și, în al doilea rând, o voință fermă de a realiza o artă internațională, peste hotare, fenomen de reacțiune postbelică ce ne explică, poate, prezența atât de compactă a Evreilor în sânul lui.

Nu trebue să uităm că inventatorul dadaismului, Tristan Tzara, nu e decât compatriotul nostru S. Samyro, care, împreună cu I. Iovanaki (azi I. Vinea), a scos cele patru numere ale revistei *Simbolul* pe la sfârșitul anului 1912. Lansând în 1916 dadaismul, în una din cafenelele Zurichului, Tristan Tzara a intrat azi în istoriile de literatură franceză.

Principiul dadaismului expus în cele „7 manifeste“ 1), este întoarcerea la inconştientul pur; dadaismul e, după cum se exprimă un admirator român, „o puşcă încărcată cu sgomot pur“.

Ion Vinea

Ion Vinea (n. 1896) a fost principalul factor al extremismului român, nu numai din pricina publicării revistei *Contimporanul*, ci şi prin talent şi mobilitate. Dar tocmai această căutare a ultimelor formule literare pentru a fi în „ritmul vremii“, caşi faptul că nu şi-a adunat încă poeziile în volum nu ne dau posibilitatea unei analize proporţionate; ceea ce însemnăm aici nu poate fi decât o simplă indicaţie provizorie. Debutând împreună cu Tristan Tzara în *Simbolul* din 1912, sub steaua lui Baudelaire, el s'a căutat de atunci mereu, semn al voinţii, prin eliminarea sentimentului, a sensibleriei, a anecdoticului, prin înlocuirea, deci, a lirismului direct de confesie, printr'o expresie indirectă, deturnată, reţinută, intelectualizată, prin amestecul peisagiului intern cu cel extern, şi, mai ales, prin notaţia inedită şi neprevăzută.

Promotor al curentelor de după războiu, deşi nu vedem aderenţa artei sale în constructivismul *Contimporanului*, Ion Vinea ţine să-şi încurce ghemul artei în expresii enigmatice şi în libertăţi faţă de punctuaţie ce nu pot, totuşi, masca firul clar al marei sale inteligenţe artistice, ce se străvede.

B. Fundoianu

B. Fundoianu (n. 1898), care a fost teoreticianul franco-român al curentelor noi în revistele de avangardă, e şi un poet român în nici o legătură, de pildă, cu suprarealismul; inspiraţia sa, dimpotrivă, e tradiţională, rurală am putea spune, cu peisagii de provincie moldovenească, în care numai accentul şi notaţia, cu influenţe de altfel argheziene, sunt moderniste 2).

Ilarie Voronca

Ilarie Voronca (n. 1903) a debutat la *Sburătorul* cu o poezie uşor influenţată, mai ales, de Camil Baltazar şi Adrian Maniu, caracteristică

---

1) Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, 1924.
2) B. Fundoianu, *Privelişti*, ed. Cultura Naţională.

şi printr'o sentimentalitate răvăşită şi descompusă de „tristeţi“ şi de „restrişti“, dar şi printr'o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparaţii şi imagini, ce se anulează tocmai prin acumulare.

Acest poet, dezagregat sufleteşte, a ajuns apoi teoreticianul integralismului cerând „nu dezagregarea bolnavă romantică, suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea constructivă, clasică, integrală“. E de prisos să adăugăm că poezia sa a rămas tot statică, tot poezie de atmosferă; pletorice, imaginile au devenit însă mai dinamice, luate fiind din mecanică sau violent citadine, şi, sub influenţa dadaismului, asociaţiile mai disparate, expresia mai eliptică şi libertăţile faţă de gramatică mai mari. Printr'o activitate neîntreruptă, Ilarie Voronca s'a multiplicat şi se multiplică anual printr'o serie de volume şi volumaşe, în româneşte şi în franţuzeşte (*Colomba*, (1927) *Ulise*, (1928) *Plante şi animale* (1929) *Brăţara nopţilor* (1929) etc., etc. în care „integralismul“ a fost uitat. A rămas doar capacitatea neîntrecută de creaţie imagistică, — imaginile lui rămânând, totuşi, autonome chiar în cele mai organizate dintre poemele sale (*Ulise*) 1).

Ilarie Voronca

In aceeaşi linie amintim şi poeziile lor Stephan Roll 2), Saşa Pană şi, în genere, a grupului dela revista „*Unu*“, din care subliniem mai ales sensualismul excesiv al lui Geo Bogza. Desprins din cercul *Unu* e şi Mihail Dan cu *Sens unic*, cu tendinţă spre clarificare, cu accente individualiste în poezia titulară — cum i se cuvenia traducătorului lui Mayakowski.

Alţi poeţi

Nu intră în putinţa unei istorii literare, în cadre relativ restrânse, de a studia şi nici chiar de a enumera pe toţi scriitorii mai tineri, care ar merita-o prin

---

1) Ilarie Voronca, *Restrişti*, 1923; *Colomba*, 1927; *Ulise*, 1928; *Plante şi animale*, 1929.; *Brăţara nopţilor*, 1929; *Zodiac*, 1930; *Invitaţie la Bal*, 1931; *Incantaţie*, 1931; *Petre Schlemil*, 1932; *Patmos*, 1933, etc.
2) Stephan Roll, *Exerciţii in aer liber* (poeme) 1929.

merite sau sferturi de merite. O istorie literară implântată în activitatea curentă, la zi, nu poate fi, în partea nouă, decât provizorie, rămânând a fi înădită nu numai la apariţii noi, ci la confirmări de talente, nu încă destul de formate în clipa redactării primei sale ediţii. Despre câţiva din ei fără pretenţia unei egale distribuiri de atenţie mai amintim:

Chiar dintre colaboratorii *Sburătorului* cităm abia aici, din neputinţa clasificării pe: George Silviu (n. 1899) cu o lirică variată, deşi poate mai mult de ordin social (*Infrângeri*, 1934; *Paisie Psaltul spune*, 1935); pe G. Nichita cu *Destrămare* (1925) şi *Evadări* (1926), şi mai ales pentru acest ultim volum de grele oboseli citadine realizate într'un material mai dens şi mai nou; pe Dumitru N. Teodorescu, cu o atmosferă de toamnă, înrudită cu cea a lui Bacovia, cu o formă simplă şi elementară, cu puţine imagini dar de o convergenţă desăvârşită (*Nopţile*, 1917; *Foi galbene*, 1921).

George Lesnea (n. 1902), poetul proletar ieşean (deşi versurile nu sunt revoluţionare decât în traducerile din Esenin) cu *Veac tânăr*, 1931 şi *Cântec deplin*.

V. Cristian (1912) ne-a dat un volum de poezie eterată (*Efluvii*, 1933).

Poezia poetului basarabean Vladimir Cavarnali e, în sfârşit, eruptivă, oarecum primară dar viguroasă, cu adevărat lirică şi patetică.

Cloşca cu puii de aur (1934) a lui Dragoş Vrânceanu (n. 1907) curge în şghiabul undei melancolice a unei inspiraţii elegiace fără moarte, la noi ca şi în poezia italiană, pe urmele căreia se pare că a mers.

Premiul tinereţii îl deţine de tot tânărul Ştefan Baciu, deşi la al doilea volum de versuri, din care unul chiar numai de iubire — pline de prospeţime descriptivă şi de un energetism ce-i şade, după cum i se potrivesc şi imperfecţiunile 1).

---

1) Ştefan Baciu, *Poemele poetului tânăr*, 1935; *Poeme de dragoste*, 1936.

Vlaicu Bârnă, poet în evoluţie, cu amestec de ruralism ardelean şi modernism bucureştean 1).

Virgil Carianopol 2) Teodor Scarlat, Maria Bănuş, remarcabilă în erotică, Ion Th. Ilea, C. Miu Lerca, Vasile Munteanu, Ştefan Stănescu Andrei Tudor, Teodor Murăşanu, Constantin Nissipeanu 3) Ion Georgescu, Iulian Vesper etc., etc.

---

1) Vlaicu Bârnă, *Cabane albe*, 1936.

2) Virgil Carianopol, *Flori de spini*, 1931; *Poeme*, 1933; *Un ocean*, *O frunte în exil*.

3) Const. Nisipeanu, *Metamorfoză*.

III

EVOLUŢIA POEZIEI EPICE

I

CELE DOUĂ EVOLUŢII ALE EPICEI

In epoca, de care ne ocupăm, s'au precizat în sânul poeziei epice două evoluţii de valoare inegală, dar nu mai puţin evidente şi caracteristice, şi anume: o evoluţie a materialului de inspiraţie dela rural la urban; o evoluţie a tratării dela subiect la obiect sau dela lirism la adevărata literatură epică.

Evoluţia dela rural la urban e de importanţă relativă nu numai sub raportul valorii ci şi al sensului ei limitat la epocă prin reacţiunea produsă faţă de misticismul ţărănesc dela începutul veacului.

Caracteristica epicei veacului trecut ca, de altfel, a întregei literaturi şi culturi, stă în a fi fost creaţiunea sau a clasei boereşti, cu legături cu pământul şi, deci, capabilă de a fixa incidental şi peisagiul rural (C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. Odobescu şi mai recent N. Gane, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voineşti) sau direct a clasei urbane (N. Filimon, D. Bolintineanu, Caragiale). Semnificativ urban e cel dintâi roman românesc, *Ciocoii vechi şi noi,* ieşit, dintr'odată, din inima realităţii sincronice, după cum urbane sunt romanele lui Bolintineanu sau Grandea. Ideologia *Junimii* n'a abătut interesul dela elementele urbane spre elementele rurale, pe care, în afară de Eminescu, nu le preţuia decât teoretic, ci spre vechea clasă a boerimii în proces de dispariţie; în latura pozitivă, acesta e sensul literaturii junimiste a lui I. Al. Brătescu-Voineşti, poetul liric al boierimii în descompunere şi a lui Duiliu Zamfirescu, istoriograful epic al urmaşilor vechei boerimi; iar, în latura negativă, tot acesta e sensul literaturii lui Caragiale, de satirizare a noilor pături orăşeneşti surprinse în momentul dificil al formaţiei lor. Insufleţită de ură împotriva burgheziei, reacţiunea junimistă nu şi-a găsit, aşa dar, punctul de sprijin decât numai într'unul din cei doi „factori istorici" ai poporului român, în boerime; abia la începutul veacului al XX-lea, prin influenţa postumă a lui Eminescu, şi prin acţiunea misionară a lui N. Iorga, sensul reacţiunii împotriva burgheziei şi, deci, a evoluţiei fireşti a civilizaţiei noastre s'a lărgit, dela boerime şi la celălalt „factor istoric" al poporului nostru, la ţărănime.

Iată pentru ce în cursul acestei istorii nu ne vom ocupa de literatură epică a unor scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Caragiale, I. Al. Brătescu-Voineşti, chiar dacă prin unele opere ar aparţine veacului al XX-lea: prin ideologia ei junimistă, această literatură aparţine sfârşitului veacului trecut.

I. Al. Brătescu-Voineşti

I. L. Caragiale

Modurile de expresie artistică se reduc la două tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv şi tipul obiectiv. Dacă ruralismul literaturii sămănătoriste nu are decât o importanţă socială şi de mic efect asupra esteticei, lirismul ei, adică atitudinea subiectivă de exaltare, are o consecinţă cu mult mai importantă asupra calificaţiei estetice. Scăpând din cătuşele romantismului sămănătorist, în etape necesare, poezia noastră epică a evoluat spre creaţia obiectivă, adică spre maturitate.

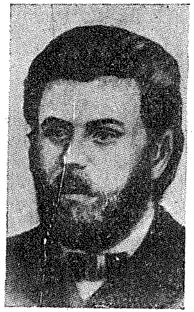
II

POEZIA EPICĂ RURALĂ

1. Consideraţii generale.

In sânul notei comune a dragostei aproape excluzive pentru ţărănime, sămănătorismul, cu care confundăm epica rurală, sub raportul materialului, are şi nuanţe după modul de desvoltare şi după caracterul specific al diferitelor ramuri ale neamului **nostru.**

In Moldova sămănătorismul e liric. Ne realizat în poezie, lirismul sămănătorist s'a realizat în proză în creaţiunea lui Mihail Sadoveanu, cel mai mare poet liric al întregei literaturi sămănătoriste. Nota specifică a acestui lirism e *paseismul.* Moştenire dela Eminescu, dragostea de trecut ia forma la scriitorii moldoveni fie a evocării unor epoce îndepărtate, a unor domnii mai mult sau mai puţin glorioase, fie şi a evocării unui trecut apropiat, dispărut sau pe cale de dispariţie, de unde şi caracterul de patriarhalitate aproape unanim al literaturii moldoveneşti. Chiar când e actuală, ea procedează tot subiectiv şi liric, înduioşîndu-se asupra soartei scriitorilor şi, în genere, a tuturor oamenilor distinşi sufleteşte, în sânul socie-


Ion Creangă

Nicu Gane

tății contemporane, ocupându-se de preferință cu procesul de inadaptare și de desrădăcinare a ruralului prin urbanizarea lui. In afară de accentul special impus de mișcarea sămănătoristă, această literatură se desvoltă în cadrele generale ale întregei literaturi moldovenești și ale datelor specifice ale rasei, literatură și rasă de povestitori și de contemplativi lirici, începând dela Ion Neculce și continuată prin Negruzzi, Creangă, Nicu Gane, Hogaș, Sadoveanu, o altă formă a lirismului; adevărata expresie a temperamentului artistic moldovean manifestat direct prin Alecsandri sau Eminescu. Poezia epică sămănătoristă, ca și întreaga literatură moldoveană de povestitori, reprezintă, deci, o categorie a poeziei lirice și nu se ridică la creațiunea obiectivă, punctul ultim de evoluție a poeziei epice. Definit astfel, sămănătorismul moldovean se nuanțează și cu alte caractere: de regionalism, ieșit din lipsă de adaptare în procesul de unificare a sufletului național; de inexpresivitate, din pricina și a lipsei de intelectualitate a eroilor și a caracterului rasei pasive, resemnate, contemplative; de umor conciliant, caracteristic celor ce-și exprimă singura lor reacțiune față de silnicia evenimentelor printr'o atitudine superioară dar, în fond, resemnată, din care iese umorul; de prolixitate, firească tuturor povestitorilor, în genere, îndrăgostiți de faptele povestite, și povestitorilor moldoveni, în special, dominați de un ritm sufletesc domol, contemplativ, într'un cuvânt, *static;* de poezie a naturii, covârșitoare uneori asupra acțiunii sufletești a eroilor, cum e și firesc la niște suflete înlănțuite în solidaritatea cosmică; și, din dragostea trecutului dar și din nevoia de a poetiza pur și simplu, de refulare a tuturor faptelor, cât de recente, în trecut, pentru a le putea învălui apoi în poezia amintirii și a regretului după ce a fost și nu va mai fi niciodată, dând acea notă specific moldoveană de *duioșie* față de ce nu se mai întoarce.

In sămănătorismul muntean, fondul îl formează, firește, tot țăranul, dar, în genere, lirică, atitudinea scriitorului nu este paseistă, nici contemplativă, nici statică; când există, lirismul se îndreaptă spre țăran privit ca o forță reală, socială și *dinamică*. Eroul obișnuit e un tip voluntar, energic, pasionat, fără scrupule, ușor împins la crimă, bine înțeles dacă n'a început cu ea. Nici vorbă, deci, de contemplativitatea, de pasivitatea, de patriarhalismul, de paseismul, de prolixitatea „taifasului" moldovean, — ci de o literatură de acțiune dramatică, de altfel, tot atât de primitivă ca și sămănătorismul moldovean și dominată, deci, în același chip de natură, privită însă în aspectul dinamic de forță activă.

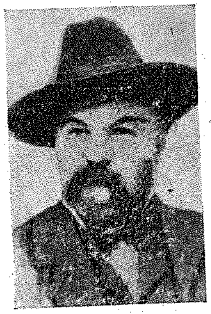
Situația sămănătorismului ardelean e cu totul alta, confundându-se și cu condițiile rasei, dealtfel ca și celelalte sămănăntorisme, dar și cu condițiile vieții sociale topice, diferită de viața din regat. Intr'o țară fără altă structură socială decât a clasei țărănești, sămănătorismul nu putea fi o mișcare întâmplătoare, decât doar ca intensitate, ci se confundă cu însăși starea permanentă a literaturii locului. Prin raportare la materialul de inspirație, întreaga literatură ardeleană are caracterul sămănătorist cu mult înaintea mișcării din regat. Natura acestui sămănătorism diferențiat este însă, după cum am spus, condiționată și de determinismul rasei și de condițiile vieții locului: o rasă energică, pozitivă, realistă, fără adevărat lirism, întrucât Coșbuc nu e un liric ci un epic, un obiectiv, iar Goga un poet social și, deci, colectiv; niște condiții sociale de luptă pe viață și pe moarte pentru păstrarea naționalității. Sămănătorismul ardelean (ca și întreaga literatură ardeleană) nu are nici marele lirism paseist al sămănătorismului moldovean, nici lirismul dinamic al sămănătorismului muntean, ci e realist și, deci, mult mai aproape de creația obiectivă, pe care, dacă n'a realizat-o decât parțial I. Agârbiceanu, a realizat-o strălucit L. Rebreanu. Condițiile vieții politice i-au mai impus sămănătorismului ardelean (ca și întregei literaturi ardelene) și o atitudine de luptă, prin urmare, o notă socială foarte pronunțată și, din nefericire, și o tendență de moralizare, de îmbărbătare, necesară luptei naționale, ce o împiedică în evoluția ei spre obiectivare. Tocmai în aceasta stă superioritatea lui L. Rebreanu, temperamentală, sau determinată de plecarea lui din Ardeal: în eliberarea şi de condiţiunea etică în care naufragiază întreaga literatură ardeleană, şi în creaţia pur obiectivă dictată numai de legile interioare ale creaţiei. In afară de aceasta, printr'un determinism impus de izolarea Ardealului din curentul civilizaţiei latine şi, deci, al influenţei franceze, sămănătorismul ardelean se caracterizează şi prin lipsa de expresie, evidentă nu numai în regionalismul limbii, ci şi în lipsa stilului şi a artei: insuficienţă de data aceasta comună tuturor scriitorilor ardeleni, fără a mai excepta pe L. Rebreanu.

2. — Sămănătorismul şi poporanismul moldovean

In acest capitol înglobăm nu numai literatura „sămănătoristă" în sensul publicării ei la *Sămănătorul* ci aproape întrega literatură moldoveană cu caractere comune: rurală cele mai adese, ea poate fi şi urbană dar din sentimentul unei protestări faţă de oraşe şi al unei reveniri la viaţa dela ţară sau cel mult provincială; lirică înainte de toate, cu evocarea trecutului istoric, deci, paseistă, sau autobiografică, cu evocarea copilăriei sau a faptelor învăluite în poezia amintirii şi a regretului. Această literatură a existat şi înainte de *Sămănătorul* şi s'a continuat şi după dispariţia lui până azi; e o literatură specific moldoveneană, de povestitori, de evocatori, de cântăreţi ai naturii şi foarte puţin obiectivă şi psihologică. Dacă n'ar fi şi excepţii, în loc de a-l intitula „epica sămănătoristă moldoveană", capitolul s'ar putea numi numai epica moldoveană" dar şi în cazul acesta cuvântul de „epică" nu ar avea sensul lui deplin.

Tot aici analizăm şi aşa zisa literatură poporanistă, apărută şi susţinută de *Viaţa românească*. Faţă de sămănătorismul „paseist" şi liric, — principial ieşit dintr'o mişcare socialistă, poporanismul ar fi voit să creeze o literatură mai realistă, de un pronunţat caracter social, în concordanţă cu revendicările programului lui politic. Incercări literare s'au şi făcut în acest sens, dar, cum se întâmplă în totdeauna cu literatura pusă la remorca unei tendinţe, ea nu reprezintă contribuţia cea mai fericită a mişcării. Adevărata contribuţie a *Vieţii româneşti* se manifestă tot în sensul vechiului sămănătorism liric: iată pentruce, în primă linie, păşeşte literatura lui Hogaş (produsă, de altfel, cu mult înaintea mişcărilor sămănătoriste şi poporaniste, dar republicată şi pusă în valoare de *Viaţa românească)* şi a lui Ionel Teodoreanu, patriarhală şi lirică în stilul unui sămănătorism acomodat cu procesul mai înaintat al formaţiei unei burghezii naţionale. Ori care ar fi însă sensul acestei literaturi, lirică la unii, mai realistă şi tendenţioasă la alţii, sau chiar şi fără aceste forme, literatura *Vieţii româneşti* este, înainte de toate, o literatură moldoveană, care, peste formule, păstrează caracterele rasei şi ale locului, nu numai în peisagiu şi în materialul dialectal, la unii destul de pronunţat, ci şi în tonalitatea domoală, blândă a rasei, înclinată spre contemplaţie retrospectivă, spre umor şi, mai ales, spre prolixitate.

C. Hogaş



C. Hogaş

Isvorîtă din mijlocul peisagiului moldovean, contopită, am putea spune, cu muntele nemţean, cu un material uman „specific naţional", scrisă într'o limbă şi cu un umor ce amintesc pe Creangă, opera lui Hogaş (1847—1916) nu e contemporană, ci pluteşte peste rasă şi peste timp... Ea datează de cel puţin trei mii de ani, din epoca poemelor homerice şi, prin violenţa lirică cu care sunt adorate forţele naturii, de mai de mult, din epoca marilor epopei indiene. Hogaş n'a fost un mare poet liric al naturii româneşti, ca M. Sadoveanu de pildă, ci un aed din faptul lumii, când soarele era o divinitate reală şi răsărirea lui o transfigurare universală, când toate fenomenele naturii se prezintau în expresia concretă a unor forţe cereşti, când umanul era amestecat indisolubil cu divinul, când totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaş nu are numai ritmul

larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvenţa homerică sau frenezia de expresie arică, ci şi sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au isvorît demonii şi îngerii, eroii şi marii scelerați, uriaşii şi piticii, în care stâncile se prefac în monştri şi dumbrăvile şi munţii, apele şi câmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade şi hamadriade, cu balauri, în care fiecare gest, cât de simplu, se amplifică şi se proectează măreţ pe singurătatea cerului...

Iată, de pildă, descripţia unei furtuni: „In zadar viforul, vijelia şi uraganele se isbiseră oarbe în clădirea sburlită de crengi uriaşe a întăriturilor mele, căci nu isbutiră decât să se sfâşie şi să urle de durere şi de ciudă. Şi parii de sprijin *ai îngrăditurii mele de păduri peste păduri, înfipţi până în inima pământului şi înalţi până la ceruri,* cu vârfuri albe de dinţi ascuţiţi, râdeau prin întuneric de opintirile desnădăjduite ale neputinţii lor". Nici un scriitor contemporan n'ar putea înfige parii „până 'n inima pământului" şi clădi „păduri peste păduri" sau n'ar putea vedea râzând „dinţii parilor ascuţiţi": — în afară de aceasta, ritmul larg, epitetul constant (clădirea *sbârlită* de crengi *uriaşe* a întăriturilor mele), cadenţa solemnă a unei lunecări parcă din noaptea istoriei susţin tonalitatea epică. Rapsodiile lui Hogaş n'au nimic comun cu literatura română sau chiar cu vreo altă literatură cunoscută din vremea noastră: e o literatură eroică dintr'o epocă, în care, după cum am spus, umanul nu se diferenţiase încă bine de divin, în care oamenii erau aproape semizei, în care monştrii mişunau şi fenomenele naturii participau încă la miraculosul universal; scrisă în stilul acelei epoci, adică cu un larg suflu epic ce dă viaţă unei fraze de o pagină întreagă, cu o expresie natural sublimă, oricât ar fi uneori de decolorată prin trecerea atâtor veacuri peste un sublim uzat în contact cotidian cu răsăritul soarelui şi cu deslănţuirea vânturilor şi prin repetarea procedeelor stilistice de către marii romantici (Chateaubriand între alții), această literatură nu aparține nici unei școli actuale, ci rămâne, printre noi, un fenomen izolat [1]).

Ion Adam Literatura lui Ion Adam, desfășurată în mediul satului moldovean și desfăcută din epica populară cu pretenții literare și cu intenții sociale, e cronologic presămănătoristă. Dela modestele încercări de literaturizare a unor conflicte rurale, de un realism convenit, scriitorul s'a ridicat apoi la concepția mult mai pretențioasă a unei trilogii de romane, „povestea unei șovăiri", din care n'au apărut decât două: *Rătăcire* și *Sybaris*, unde imaginația lui se deslănțue cu o violență naivă, cu o viziune apocaliptică a vieții bucureștene, tradusă într'o stilistică bombastică, din intenția de a fi colorată, și sub vădita influență a realismului francez [2]).

Mihail Sadoveanu Flori ale unor lecturi proaspete de haiduci naționali și ale unei exaltări ce au tradus lecturile și tradițiile orale în acte și, apoi, în plăsmuiri proprii, *Povestirile* (1904), opera de debut a lui Mihail Sadoveanu (n. 1880) sunt mai aproape de epica populară *(Răsbunarea lui Nour, Ivanciu Leul, Cosma Răcoare)*. Concepție simplistă și energică; privită ca o forță elementară, dragostea rupe echilibrul sufletesc; natura participă activ în deslănțuirea pasiunilor omenești; eroii sunt războinici oțeliți, haiduci sentimentali, țigani poetici și amoroși *(Cântecul de dragoste)*, pribegi enigmatici. Deși în volumele următoare *(Crâșma lui Moș Precu* (1905), *Dureri înnăbușite* (1904) etc., etc.), subiectele nu mai purced din atmosfera epicei populare ci din mijlocul unei lumi reale și dintr'un conflict de forțe materiale, nu putem, totuși, conchide la o evoluție dela romantism la realism întrucât, mai pe urmă, subiectele s'au învălmășit și, în definitiv, luate din fantezia populară sau din realitate, se încadrează într'o formulă unică, pe care am putea-o de pe acum numi *materialism liric*.

„Realitatea", spre care s'a îndreptat povestitorul, după prima lui reculegere din epica populară, e scoasă, într'adevăr, dintr'o lume de instincte și dintr'un joc de forțe materiale: dragostea privită în latura ei fizică și, natural, adulteră, pe deoparte, iar pe de alta, beția, dezorganizarea sufletească, bătaia și omorul, consecințele firești ale acestor postulate. Particularitatea acestei literaturi nu stă chiar în exces, ci în planul pur fizic și senzațional, fără substrat psihologic, în care se desăvârșesc descărcările pasionale. Risipită în primele sale povestiri, beția a fost concentrată apoi în două din lucrări: beția pură, artă pentru artă, în *Crâșma lui Moș Precu* (1905) și beția eroică în *Șoimii* (1904). Concepută ca o forță fatală sau numai ca o forță normală într'un joc mai variat de sentimente, iubirea e privită numai în *sensualismul* ei și e zugrăvită numai în aspectul ei fizic. Neîndoioasă și aplicabilă, fără excepție, întregei literaturi a povestitorului moldovean, constatarea se încadrează în însăși personalitatea lui: după cum toate conflictele materiale se rezolvă în bătaie sau amor, conflictele sufletești se rezolvă în posesiune. Temperamentul sanguin al scriitorului ca și lumea frustă, în care se petrece acțiunea nuvelelor sale, nu-i îngăduiau, dealtfel, decât o astfel de iubire fără complicații sentimentale și fără conflicte psihologice. Circuitul pasional e scurt și, din lipsa preparației psihologice, ne explicăm abundența acelor posesiuni rurale, provocate de o întâlnire, fără alte pregătiri; tot din această lipsă, ne explicăm și preferința față de aventurile amoroase ale tânărului boer cu vre-o fată de țăran, de pândar sau de morar, și apoi descrierea dramei ieșită dintr'o împerechere atât de nepotrivită oricărei desvoltări psihologice dar proprie scenelor sensuale.

Mihail Sadoveanu

---

[1]) C. Hogaș, *Pe drum de munte*, Iași 1924; *Floricica*, Buc. 1916 (bibl. „Căminul" No. 23); *In munții Neamțului*, ed. Viața Rom. 1921; *Cucoana Marieta*, nuvele Buc. (bibl. „Căminul" No. 5).

[2]) Ion Adam, *Pe lângă vatră*, Socec, 1900; *Flori de câmp*, 1900, *Rătăcire*, roman, 1902; *Sybaris*, roman, 1902; *Aripi tăiate*, etc.

Tratată de atâtea ori, tema a fost reluată cu o amploare de roman în *Venia o moară pe Siret* (1925), prin zugrăvirea pasiunii boerului Alexandru Filoti Buciumanul pentru Anuța, fata morarului Chirilă.

Una din caracteristicele esențiale scriitorului e poetizarea materiei adică într'un „materialism liric" ce constă în învăluirea exaltării forțelor primare în sentimentul definitiv al piericiunii universale, de unde prezența duioșiei. Notă comună întregei literaturi moldovenești, duioșia este, cu deosebire, elementul caracteristic al literaturii lui M. Sadoveanu, al cărei „specific" nu trebue căutat în materialul uman folosit, nici în cadrul naturii, ci în atitudinea contemplativă de regret și în lipsă de reacțiune. Peste elementele materiale ale operei sale, peste sensualismul brutal și sanguin al multora din povestiri, scriitorul a aruncat vălul de poezie al duioșiei, reușind, astfel, să spiritualizeze materia îndepărtând-o într'o lume străvezie de umbre poetice. M. Sadoveanu este un mare poet liric în proză.

Ca mai toți poeții, el e paseist, cântăreț al trecutului, nu numai în sensul desvoltării unor subiecte istorice, ci în sens temperamental: cele mai multe nuvele ale lui nu zugrăvesc un fapt prezent, ci unul mai demult, trecut prin amintire. Graficul lor se poate reduce la schema unor reveniri pe locuri de mult umblate, de care se leagă amintirea unei întâmplări de dragoste, pe care povestitorul ne-o *evocă* acum în perspectiva timpului; totul se estompează, astfel, în fluiditatea poetică a depărtării și se mistue în duioșia ireversibilității lucrurilor omenești dela primele povestiri *(Moarta, Hanul Boului, Zâna lacului)* până la admirabilul *Han al Ancuței* (1928) ori mult mai puțin reușitul roman *Demon al tinereței* (1928). Aplicat la trecutul îndepărtat, istoric, e singura latură, în care paseismul liric s'a putut transforma în calitate epică. E drept că în *Șoimii* (1904), *Vremuri de bejanie* (1907), *Neamul Șoimăreștilor* (1915), primele sale romane istorice, chefurile necurmate și patosul eroic nu pot suplini insuficiența creației; dar în opera de maturitate evocația istorică din *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-vodă* (1929), (cu neuitatul abate Paul de Marenne), *Frații Jderi* (1934), *Isvorul alb (1935)*, (din epoca lui Ștefan cel Mare) se ridică la o adevărată creație epică învăluită, firește, într'un lirism legitim. Prin reconstituirea istorică a acțiunii legendare a Mioriței din *Baltagul*, (Victoria Lipan își răsbună soțul ucis, ciobanul Nichifor Lipan), evocația merge și mai departe în mit; în această suprapunere a realității pe mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. Sadoveanu, în care fuziunea liricului cu epicul se face mai desăvârșit.

In romanele cu substanța scoasă din actualitate, lipsa de psihologie ca și calitatea lirică dăunează. După primul roman din tinerețe *Floarea ofilită* (1905), în care banalitatea vieții de provincie era agravată prin lipsa de relief a tratării, solicitat de însăși mișcarea din care făcea parte, scriitorul s'a încercat în romanul de probleme sociale și mai ales cu problema inadaptării tratată chiar în una din lucrările începutului său *Insemnările lui Neculai Manea* (1907).

Un inadaptat onest este și Eudoxiu Barbat din *Omul din lună* (1924) cu adaosul influenței lui Anatole France în maniera tratării. — Desbătută de Filimon în *Ciocoii vechi și noi*, de Duiliu Zamfirescu în *Tănase Scatiu*, de Sandu-Aldea în *Două neamuri*, și de mulți alți scriitori, devenită oarecum obligatorie, problema descompunerii și substituirii boerimii prin clasa ciocoilor sau a Evreilor s'a impus și lui M. Sadoveanu — ca o a doua temă socială — în *Venia o moară pe Siret* (1925), în care, vechei teme sămănătoriste a dragostei unei fete de țăran cu „boerul" i s'a adăugat și tema măcinării lui Alexandru Filoti Buciumanul și a ridicării pe ruinile lui a avarului arendaș Ciornei, din descendența lui Tănase Scatiu...

Nu putem să nu amintim și de rolul covârșitor, pe care-l are natura în opera povestitorului moldovean, rol ce ne împrospătează apologul lui Emerson: ca să-și cioplească grinda, lemnarul n'o așează deasupra capului ci și-o fixează sub picioare, pe pământ, așa că cioplirea nu e numai rezultatul muncii lui musculare ci și al gravităței universale și al pământului întreg. La fel, rezonanața operei povestitorului este crescută prin convergența întregei naturi; la nici unul din povestitorii noştri legătura dintre natură şi om şi condiționarea lor reciprocă nu ajunge la o fuziune atât de intimă. *(Țara de dincolo de negură,* 1926). Mihail Sadoveanu e poate cel mai mare poet al naturii româneşti; în literatura sa găsim cele mai fluide transcrieri ale peisagiului de şes al nordului Moldovei [1].

Em. Gârleanu

„Duioşia", „evlavia", „pietatea" exaltate de critica epocei n'au reuşit să dea şi un interes estetic *„Bătrânilor"* (1905) lui Em. Gârleanu (1878-1914). Micile ticuri ale unor eroi mediocri pot fi, negreşit, elementele unei caracterizări sociale, dar i-a lipsit scriitorului vigoarea de a le da o expresie literară. O singură dată în *Boierul Iorgu Buhtea* s'a încercat să se ridice la probleme mai largi, punându-ne față în față două generații, generația boierilor ce se duc şi cea a bonjuriştilor ce le ia locul. Insuficiența scriitorului de a ne zugrăvi conflicte sufleteşti şi sociale ne arată nepregătirea lui în a se folosi, literar, de materialul utilizat numai cu pietate romantică față de formele revolute ale societății noastre...

Dela această primă lucrare de tinerețe de un caracter oarecum programatic şi minor, Em. Gârleanu a evoluat în cele 5—6 volume spre schița anecdotică, fără intenții psihologice:

---

[1] Mihail Sadoveanu, *Povestiri,* ed. Minerva, 1904; *Şoimii,* roman, ed. Minerva 1904; *Dureri înnăbuşite,* ed. Minerva 1904; *Povestiri din războiu,* ed. Minerva, 1905; *Crâşma lui Moş Precu,* Minerva, 1905; *Amintirile căprarului Gheorghiță,* Minerva, 1906; *Mormântul unui copil,* Minerva, 1906; *Vremuri de bejănie,* roman, Minerva, 1907; *La noi în Viişoara, scrisori către un prieten.* Minerva, 1907; *Insemnările lui Nicolae Manea,* Minerva, 1907; *Floare ofilită,* roman Minerva. 1905; *Apa morților,* roman, Minerva, 1911; *Un instigator,* ed. Flacăra, 1912; *Bordeenii,* Minerva, 1912; *Priveliști dobrogene,* Minerva, 1914; *Neamul Şoimăreştilor,* roman, Minerva, 1915; *Strada Lăpuşneanu,* cronica din 1917; *Ți-aduci aminte,* 1923; *Cocostârcul albastru,* 1921; *Oameni din lună,* roman, Cartea Rom. 1924; *Venea o moară pe Siret,* 1925; *Dumbrava minunată,* 1926; *Țara de dincolo de negură,* povestiri de vânătoare, 1926; *Hanul Ancuței,* ed. Cartea Rom. 1928; *Demonul tinereții,* roman, 1928; *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929); *Baltagul; Nunta Domniței Ruxanda; Uvar; Locul unde nu s'a întâmplat nimic; Creanga de aur, Frații Jderi* (1935); *Izvorul alb* (1935); *Cazul Eugeniței Costea* (1936).

Ochiul lui Turculeț, Flămând, Vierul şi chiar *Innecatul,* sunt astfel de anecdote, de un interes mediocru scăpate numai de o oarecare finețe stilistică.

In ascensiunea spre nuvelă, *Punga,* simplă anecdotă şi ea, prezintă o timidă încercare de analiză a stării sufleteşti a țăranului Lăptuc şi a nevestei lui, care, crezând că au dat peste o pungă de bani pe cadavrul unui sinucis, nu găsesc în ea decât nişte cartuşe. Singurele încercări mai susținute de a ne reprezinta oameni şi împrejurări mai complexe sunt *Hambarul* şi, în deosebi, *Nucul lui Odobac,* (1909), punctul maxim al evoluției lui Em. Gârleanu; felul plastic, în care e zugrăvită ura sătenilor împotriva nucului, ințețită de uneltirile Rujei, tabloul tragic, dela urmă, când nucul se prăbuşeşte acoperind sub ramurile lui stufoase trupul neînsuflețit al lui Toader Odobac, amintesc prin sobrietate şi incizivitate pe Maupassant.

Em. Gârleanu

In ultima fază a activității sale, Em. Gârleanu a atins în *Din lumea celor care nu cuvântă* (1910) genul creat de Jules Renard în *Histoires naturelles* sau *Bucoliques* al observației lucrurilor neînsuflețite. Lipsit şi el de invenție, scriitorul nostru era menit unei astfel de literaturi şi, deşi creația lui verbală e cu mult mai mică, găsim, totuşi, şi la dânsul imagini, care, fireşte, într'o literatură atât de figurată ca cea de acum, par elementare.

Minor, duios, liric, fără invenție, fără putere de creație, fără marea viziune poetică a lui M. Sadoveanu, artist sobru, de altfel, dar estompat, — iată ce se poate spune despre acest scriitor, căruia i-a lipsit şi timpul pentru a-şi împlini destinul. — El e corespondentul epic al lui St. O. Iosif [1].

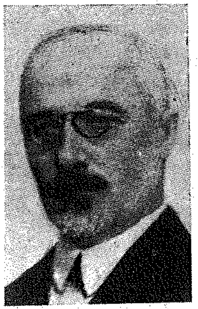
---

[1] Em. Gârleanu, *Bătrânii,* 1905; *Cea dintâi durere,* 1907; *Intr'o noapte de Maiu,* 1908; *Nucul lui Odobac,* 1909; *Din lumea celor care nu cuvântă,* 1910; *O lacrimă pe o geană* (postum) Minerva.

Ion Ciocârlan Pentru fizionomia generală a mişcării sămănătoriste amintim şi de schiţele şi de nuvelele învăţătorului moldovean Ion Ciocârlan (n. 1874), contemporane *Sămănătorului* şi prelungite până azi. „O înflorire cam dulceagă în felul lui Alecsandri" — se exprimă N. Iorga despre literatura lui rurală, primită, dealtfel, cu elogii şi de G. Ibrăileanu pentru „simpatia adâncă şi marea milă faţă de ţărani". Caşi cum asta ar interesa în artă[1]).

N. N. Beldiceanu Moldovean bucureştenizat, N. N. Beldiceanu a debutat prin *Chipuri de mahala* (1905) în desăvârşita dependenţă a lui Caragiale, deşi stilul are şi sclipiri poetice şi întorsături de frază luate din literatura lui M. Sadoveanu. Cu toate că atitudinea umoristică se mai menţine uneori, scriitorul se desbucureştenizează şi îşi reia forma sa autentică, moldoveană, adică a povestirii duioase, naive şi adese retrospective, cu poezia regretului şi a depărtării, cu evocări de tipuri dispărute (Raluca, din *Corbul* sau bunicul din *Un crâmpei)*, cu elementul tainic al nopţii, *(Maica Melania, Taina, Sora Megaluza)*, cu adaosul sentimental al primei dragoste în sufletul tânărului romantic *(Chilia dragostei)*, clătinându-se între sămănătorismul pur al evocării idilelor de odinioară pe la hanuri *(La un han odată...)* sau al epizoadelor din viaţa haiducească *(Gruia)*, şi poporanismul agresiv al descrierii năcazurilor şi persecuţiei ţărănimii, cu epizoade luate chiar din răscoala dela 1907, cum e epizodul ţăranului ce trage în tatăl său *(Nicoară)* şi, în orice caz, cu material omenesc moldovean, adică cu suflete de învinşi din lipsă de reacţiune faţă de mediu, *(Fetiţa doctorului)* totul într'o limbă fluidă, muzicală, cu descripţii poetice oportune, însă lipsit de originalitate. Căci N. N. Beldiceanu nu reprezintă tipul scriitorului minor — ca Gârleanu, de pildă — în care originalitatea măruntă e posibilă, ci al scriitorului fără personalitate, care desface în preparate convenabile materia primă a altora[1]).

S. Mehedinţi Volumul *Oameni de munte* al lui Soveja (pseudonimul literar al lui S. Mehedinţi) îşi propune să ne dea câteva icoane din viaţa unui colţ de ţară „ferit de năvala străinilor". Scriitorul cunoaşte munţii Vrancei, locurile copilăriei, după cum cunoaşte şi limba muntenilor săi. Intenţia programatică nu-i lipseşte, de altfel, fie în idealizarea „moşnegilor", fie în caracterul didactic şi „general" pe care îl ia adesea povestirea. Dar dacă întâmplările învăţătorului Vlad Pleşa din Pădureni ne interesează puţin, faptele eroice ale taurului Ciutacu din satul Runcu nu sunt lipsite de suflu epic, temperat, de altfel, prin didacticismul obişnuit; — la un loc, icoane de ţară, modestă specie literară dela confinele etnografiei.[2]


S. Mehedinţi

Eug. Boureanu Activitatea literară a lui Eug. Boureanu a acoperit, fecundă şi egală, trei generaţii sămănătoriste, fără a se putea impune atenţiei publicului. Sămănătorismul scriitorului nu e rural ci „paseist" scoborît direct din romanele istorice ale lui M. Sadoveanu; cu mult mai puţină invenţie, uneori prin simple tăeturi din cronice, ni se povestesc, astfel, oneste epizoade din viaţa lui Ştefan cel Mare *(O istorie din alte vremuri)*, a lui Petru Şchiopul *(Pribeagul)*, a lui Despot-Vodă şi Ştefan Tomşa *(Hatmanul Tomşa)* în cel mai autentic stil sadovenist[3]).

---

[1]) Ion Ciocârlan, *Pe plaiu,* Buc. 1903; *Traiul nostru,* povestiri, 1906; *Inimă de mamă,* Buc. 1908; *Vis de primăvară,* Buc. bibl. Minerva, No. 42 (1909); *Fără noroc,* schiţe, Buc. 1914; *Flămânzii,* bibl. „Dimineaţa", No. 24, etc.

---

[1]) N. N. Beldiceanu, *Chipuri de mahala,* 1905; *Cea dintâi iubire,* 1906; *Maica Melania,* 1909; *La un han odată,* 1911; *Neguri,* 1911; *Chilia dragostei; Fetiţa Doctorului,* ed. Minerva; *Fântâna Dalaurului,* povestiri de războiu, ed. Cartea Rom., etc.

[2]) Soveja, *Oameni de munte;* 1921.

[3]) Eug. Boureanu, *Povestiri din copilărie,* Buc. Minerva, 1905; *O istorie din alte vremuri,* Buc. 1921; *Comoara Logofătului,* Buc. 1922; *Intr'o noapte de vară,* 1922; *Sufletele ruinilor,* Ed. Casa Şc. 1923; *Lupii, pagini de cronică,* Buc. 1925 (bibl. „Dimineaţa" No. 23); *Sărmanii oameni,* 1925; *Povestiri de prin văi,* ed. Casa Şc. 1928, etc.

Corneliu Moldovanu Poetul Corneliu Moldovanu a debutat în proză printr'un volum de fantezii şi de anecdotică de o factură „elegantă" şi de o esenţă mai mult lirică şi, în orice caz, subiectivă. Evoluţia dela *Neguţătorul de arome* (1916), adică dela fantezie şi schiţă la o compoziţie epică de proporţiile romanului *Purgatoriul* (1922), nu părea pregătită prin nimic... După realizarea în *Ion* a romanului social rural, lucrat în frescă, pe proporţii mari, *Purgatoriul* încerca să realizeze prin aceeaşi tecnică şi pe aceeaşi scară, romanul social urban... Poet sămănătorist şi, oricum, moldovean, cu toate sforţările sale lăudabile spre epic şi grandios, scriitorul rămâne, totuşi, în formula sa lirică, autobiografică, cu tendinţa firească de autoidealizare, în analiza cunoscutului caz de desrădăcinare. Căci cu toate succesele sale bucureştene, artistice sau chiar „mondene", arhitectul Mircea Trestian continuă a fi până la urmă un „stângaciu" şi un „inadaptat" în sânul societăţii bucureştene aşa că, după multe avatare sentimentale, se reîntoarce lângă modesta verişoară din oraşul din provincia moldovenească ca să-şi găsească adevărata fericire. Uşurat de vreo trei sute de pagini de umplutură retorică, sensaţională, *Purgatoriul* interesează şi ca o primă încercare sămănătoristă de a crea romanul social urban şi, deşi liric, autobiografic şi sămănătorist prin eroul central şi temă, el mai e interesant prin caracterizarea vioae a unui număr mare de siluete ce se mişcă în cadrul prea larg al unei opere prea abundente 1).

A. Mîndru Poet sămănătorist din prima generaţie, A. Mîndru a reapărut ca prozator sămănătorist din a doua generaţie de după războiu. Schiţele lui se desfăşoară, în genere, într'o anecdotică de războiu (*Răsbunarea lui Moş Antohi, Hanibal,* etc.) sau într'o portretistică de sămănătorism urban, cu figuri patriarhale (*Conu Petrache Huzum, Nenea Toader, Cucoana Ilinca, Soţii Nedelescu,* etc.), în care foesc diverşi conu Iorgu, conu Vasilică, coana Zamfiriţa etc. cu evocări din timpurile trecute; într'un cuvânt o literatură de „cântec al amintirii", fără marea poezie a lui Sadoveanu 1).

Ion Dragoslav Nu ştim întrucât credinţele bugomilice din *Facerea lumii* (şi mai ales din *Dumnezeu şi Scaraoţchi,* în care lumea e creată din scuipatul lui Dumnezeu) au un caracter curat ţărănesc şi nu mahalagesc — întrucât Dragoslav nu s'a născut şi nici n'a trăit într'un mediu rural ci în mediul unei mici mahalale provinciale — dar nu-i mai puţin adevărat, că *Facerea lumii* şi *Noaptea sfântului Andrei* sunt bucăţile cele mai reuşite ale scriitorului, în care, pe lângă naivitatea pururi prezentă, se poate vorbi şi de o stilizare literară. *Povestea trăsnetului,* devenită apoi *Sfântul Ilie,* sufere însă de pe urma defectului principal al scriitorului, lipsa de compoziţie, prolixitatea evidentă nu numai în multiplicitatea epizoadelor ci şi în comentarii nelalocul lor, cum ar fi cel al rostului demonilor şi al îngerilor pe pământ. Stăpânirea tonului, plasticitatea şi, oarecum, demnitatea expresiei reţinute sunt cu atât mai caracteristice acestor povestiri din prima activitate a scriitorului, cu cât ele nu se mai regăsesc în urmă... Nefericirea lui Dragoslav e de a fi trecut dela epica populară, aşa cum se desvoltă în mahalaua Fălticenilor, la schiţa şi chiar la nuvelă, cu subiecte luate din mahalaua Bucureştilor şi servite de mijloacele lui Caragiale: o lume de mizerie, de beţivi, de cârciumari, de agenţi electorali, de „conţopişti" dela percepţie, de mitocani puri, de subcomisari, de oameni nevoiaşi care, ca să-i poată oferi unui oaspe şi o cafea, îi fură din buzunar doi lei (*Ca să-mi dee şi o cafea*) — producţii deslânate, în care partea cea mai interesantă e candoarea nealterată a povestitorului în mijlocul atâtor vicisitudini, ce-i dă povestirii o notă de umor, însuşire specific moldovenească, prezentă la

---

1) Corneliu Moldovanu, *Neguţătorul de arome,* Steinberg. 1916; *Purgatoriul,* roman în două volume, ed. Cartea Rom. 1922.

1) A. Mîndru, *Răzbunarea lui Moş Antohi,* ed. Casa Şc. 1921; *Grădina raiului, nuvele,* ed. Casa Şc. 1922.

simplul Ion ca şi la Ion Dragoslav — fără să mai amintim de marele Ion Creangă [1]).

N. Dunăreanu

Probabil moldoveană, nu de lirism poate fi, totuşi, învinuită literatura lui N. Dunăreanu, în care paseismul şi poezia regretului se găsesc rar. Sămănătorismul acestei literaturi nu se trădează decât într'o vagă intenţie socială de compătimire a celor umili; încolo, caracterul ei precis e un realism mărunt şi fără relief iar peisagiul, lumea de necazuri şi drame violente, viaţa de port dunărean, a Galaţului întâi, şi apoi a malului dobrogean, cu amestecul său etnic; tragedii de hamali ce se prăbuşesc în hambare cu grâne, fraţi ce se omoară pentru o casă, iubiri de pescari cu conflicte de rasă, — totul onest şi fumuriu [2]).

Vasile Savel

Din publicistica, variată dar uniformă prin lipsă de relief, a lui Vasile Savel menţionăm romanul, cu probabile elemente autobiografice, *Miron Grindea*, cu descrierea esenţial sămănătoristă a unui caz de inadaptare şi de „ratare". Autobiograficul se menţine şi în *Vadul hoţilor*, dar, din fericire, este părăsit în drum pentru a face loc unei epice obiective cu reuşite tipuri; lipsa de stil nu poate fi înlocuită însă prin facilitatea ziaristică, agravată prin ton moralizator de anchetă, de justiţie socială [3]).

Jean Bart

Literatura lui Jean Bart nu se integrează în mişcarea poporanistă numai prin faptul

---

[1] I. Dragoslav, *Facerea lumii*, Buc. 1908, Bibl. Socec, No. 4; *La han la trei ulcele*, Minerva, 1908; *Fata popei*, Socec, 1909; *Povestea copilăriei*, 1909; *Novele*, Buc. 1910; *Povestiri alese*, Socec, 1910; *Povestea trăsnetului*, Buc. 1911; *Poveşti de Crăciun*, Buc. ed. Minerva, 1914;*Sărăcuţul*, nuvele şi poveşti, 1915; *Nuvele şi schiţe*, ed. Casa Şc. Buc. 1921; *Poveştile florilor*, ed. Casa Şc. v. I, 1913; vol. II, idem; *Nuvele şi povestiri*, 1924; *Icoane vechi şi noi*, 1924, etc.

[2] N. Dunăreanu, *Chinuiţii*, nuvele, ed. Minerva, 1907; *Răsplata*, nuvele, Minerva, 1908; *Din împărăţia stufului*, nuvele, schiţe, ed. Minerva; *Din negura vieţii*, bibl. „Lumina".

[3] Vasile Savel, *Intre reţele*, ed. Cartea Rom. 1919; *Pribeag*, Buc. 1920; *Intr'un sat de contrabandişti*, nuvele, Arad, 1920; *Miron Grindea*, roman, Buc. 1921; *Vadul hoţilor*, roman 1926; *Seara a 13*, Buc. 1927; *Trăsurica Verde*, etc.

de-a fi fost publicată în paginile *Vieţii româneşti* ci şi prin una din cele mai caracteristice nuvele. „*Datoria*" programatică a poporanismului faţă de ţărani a îmbrăcat o expresie literară în *Datorii uitate*, în care urmărim curba unei desrădăcinări.

Nuvela e scrisă în 1909 — adică în fierberea mişcării poporaniste. Scriitorul are, negreşit, şi altfel de literatură: debutul său se leagă de un *Jurnal de bord*, de însemnări sumare. Ceea ce e mai consistent în literatura lui Jean Bart nu e, de altfel, latura „socială" şi „etică" ci sunt două povestiri de dragoste trecută, sămănătorist, prin nostalgia amintirii (*Prinţesa Bibiţa*, *După douăzeci de ani*).

Cu o suprafaţă atât de unită şi cu o invenţie atât de limitată, literatura scriitorului respiră onestitate, cuviinţă, proprietate, respectabilitate; lipsa unor calităţi excesive se topeşte în armonia decentă a oamenilor bine crescuţi, a căror conversaţie şi purtare odihnesc prin eliminarea riscului neprevăzutului. Ea s'a înălţat chiar la demnitatea unui roman bine compus, în care Sulina, cu viaţa ei cosmopolită, ia proporţiile unui *Europolis* (1932) [1]).

I. I. Mironescu

Şi I. I. Mironescu plăteşte în *Oameni şi vremuri* „datorii uitate" clasei sociale din care s'a ridicat; crearea mediului dela munte, de unde se trage scriitorul, este colorată printr'o tendinţă prea vizibilă pentru a fi şi literară (*Sandu Hurmuzel*, *Vechilul*). Cu totul altceva este admirabila povestire a călătoriei unui mocan la Viena, în care umorul, vechea calitate moldoveană, e atât de autentic, încât e de preferat ca scriitorii să ne dea mai multă literatură, şi să-şi plătească mai puţin „datoriile" [2]).

Constanţa Marino-Moscu

Publicată în bună parte în *Viaţa românească*, deşi se desfăşoară în mediul provinciei moldovene cu particularităţi regionale de ritm sufletesc şi de expresie, literatura Constanţei Marino-Moscu nu e nici lirică, nici nu se încadrează în poporanismul revistei. Cele două nuvele mai mari din primul său volum, *Ada Lazu* şi *Nataliţa*, par, cum e şi firesc la o femee, capitole autobiografice, tratând conflictul specific feminin dintre aspiraţii, vis, idealism şi realităţile vieţii; dar chiar şi în ele se străvăd interesul şi preocuparea pentru problemele materiale, cum e banul sau boala. La virilizarea talentului scriitoarei asistăm însă mai evident în *Tulburea*, şi prin temă şi prin tratare, volum bărbătesc, din care, ca mai caracteristică, semnalăm *Moştenirea*, sumbră dramă în jurul banului, puternic zugrăvită, cu deslănţuiri de patimi şi de interes. In această mină a egoismului feroce, a mobilelor meschine, a unei umanităţi lipsite de poezie, se desfăşoară cu multă stăpânire observaţia scriitoarei, atât de scrutătoare şi de bănuitoare, susţinută de un stil ferm şi mat [1]).

---

[1] Jean Bart, *Jurnal de bord*, Buc. 1901; *Datorii uitate*, nuvele, Buc. 1916; *In cuşca leului*, 1916, (bibl. Scriitorilor români); *Prinţesa Bibiţa*, ed. Viaţa Rom., 1923; *In Delă*, 1925; *Peste Ocean*, Buc., 1926; *Insemnări şi amintiri*, ed. Casa Şcoalelor, 1928; *Europolis*, roman, ed. Adevărul.

[2] I. I. Mironescu, *Oameni şi vremuri*; *Intr'un colţ de raiu*.

Cezar Petrescu

Chiar la apariţia *Scrisorilor unui răzeş*, s'a recunoscut în literatura lui Cezar Petrescu (n. 1892) o continuare a sămănătorismului şi în scriitor un continuator al lui Sadoveanu. Deşi urbană şi neîndeplinind, deci, una din condiţiile considerate ca esenţiale sămănătorismului, încadrarea e îndreptăţită, întrucât găsim în această literatură câteva din notele sămănătoriste cum e, de pildă, poezia amintirii şi a regretului; faptele nu sunt povestite în actualitatea lor ci refulate în trecut şi brusc reîmprospătate printr'o revedere a locurilor, unde s'au desfăşurat odinioară; totul se învălue, astfel, în poezia depărtării, a nostalgiei şi a regretului. (*In podgoria de odinioară, Moara lui Iliuţă, Valsul rozelor* etc.). Intrebuinţarea tematicei sadoveniste a atras, dealtfel, după sine şi asimilarea expresiei lui M. Sadoveanu, în ritm, în topică şi vocabular. *Scrisorile unui răzeş* (1922) au fost primite cu o necontestată simpatie de publicul rămas încă sămănătorist, adică în faza lirică a povestirilor de dragoste, urmărind cu interes temele sămănătoriste a desrădăcinării, a întoarcerii la pământ, a vechei stări de lucruri patriarhale, antisemit, rural cel puţin în teorie, bucolic. Moldovean, Cezar Petrescu, aduce cu sine o stare sufletească firească tuturor scriitorilor moldoveni; flexibil şi plastic, el mai aduce odată cu poezia trecutului şi a naturii a lui M. Sadoveanu, şi un spirit vioi ziaristic, format în redacţii şi în cafenea, cu simţul actualităţii de moldovean bucureştinizat, care nu suspină numai după trecut şi răzăşie ci pune şi probleme şi, mai ales, ştie să le îngrădească pentru a fi pe gustul publicului grăbit. Prin talentul sau mlădios şi fluid, sămănătorismul a prins, astfel, o nouă vitalitate şi a încântat o nouă generaţie de cititori, ce nu aşteaptă decât să fie încântaţi prin mijloace, de altfel, încercate mai de mult ca eficace.

Cezar Petrescu

Deşi talentul scriitorului s'a dovedit destul de mlădios şi aparent capabil de evoluţie, e de semnalat, totuş, în celelalte volume de nuvele predilecţia lui pentru sensaţionalul de fapt divers şi pentru coincidenţa melodramatică. *Injunghierea din Fundătura 13 Septemvrie, Inelul cu piatra de rubin, Povestire de iarnă* etc., participă din acest melodramatism exterior. Ori care i-ar fi subiectele, povestirile scriitorului au prins însă siguranţa mişcării pe axa lor şi o uşurinţă de expresie mereu actualizată: chiar când tematica nu mai e sămănătoristă sau e de un sămănătorism supravegheat şi modernizat, materialul omenesc rămâne tot moldovean şi în celelalte producţii ale scriitorului, prin lipsă de reacţie, specific moldoveană, a sufletului eroilor faţă de mediul social (*Cariera lui Vidran, Adevărul* etc.) Sămănătorismul cu cararcterul său moldovenesc se menţine şi în marile romane ale acestui scriitor, care dela „schiţe" şi „scrisori" a trecut în chip neaşteptat la vaste compoziţii lirico-epice, adevărate fresce sociale, poate cele mai largi — cu excepţia lui *Ion* — ce s'au scris în literatura noastră. Sămănătoristă e, de pildă, tematica din *Intunecare* (1927), cel mai bogat şi, într'un fel, mai reuşit, roman al războiului nostru de întregire naţională: povestea feciorului de ţăran, pornit cu avânt la războiu, procesul tuturor deziluziilor întâmpinate pe front, credinţa că totuşi generaţia călită în tranşee se va întoarce alta acasă, succesiunea de decepţii, rănirea, desfigurarea, părăsirea lui de către logodnică, îngrămădirea tuturor amărăciunilor în faţa realităţilor întru nimic schimbate de baia de sânge ce-l împing pe Radu Comşa până la desnodământul sinuciderii, constitue una din marile teme de pesimism social prezentă în toată literatura moldovenească de inadaptare. Romanul dovedeşte o mare putere de amplexiune şi de evocare de grupări sociale, în care, ceea ce e mult mai rar la scriitor, nu lipseşte nici puterea de analiză psihologică. — Sămănătoristă e şi tematica din *Calea Victoriei*, cu declasarea caracterelor în contact cu marele nostru oraş tentacular, căruia eroii nu-i opun nicio rezistenţă morală, nici un fel de reacţiune; după cum sămănătoristă e şi tematica socială din *Aurul negru* şi *Comoara regelui Dromichet* cu zugrăvirea ruinii morale şi economice a ţarinii noastre patriarhale prin industrializare; după cum moldovenesc e şi bahismul disolvant din *La paradis general* etc.

---

[1]) Constanţa Marino-Moscu, *Nataliţa*, nuvele, Buc. bibl. „Căminul", No. 2; *Ada Lazu*, nuvele, Buc. bibl. „Căminul" No. 70; idem, Buc. 1911; *Tulburea*, nuvele, Buc., 1923.

E neîndoios că Cezar Petrescu reprezintă o mare forţă materială de producţie şi am putea spune chiar de creaţie surpată de tot atât de mari defecte. Deslănţuirea ei se produce în genere extensiv, prin revărsări uriaşe de nape descriptive, de ordin mai mult verbal, cu excrescenţe uluitoare, într'un stil fluent, poetic dar şi extrem de adipos; lipsă totală de compoziţie în mare şi de economie în mic; belşug şi risipă; sensaţional de carton (vol. I din *Baletul mecanic*), lipsă de proporţii, de orice incizivitate şi lapidaritate; expresie grasă, flască, fără nerv; purulenţă continuă de carne prea bine hrănită. Totul, dealtfel, extensiv, pe pogoane de hârtie, nu fără poezie şi căldură de evocare. Sute de pagini ale primului volum din trilogia lui Eminescu, *Luceafărul*, sunt pline de poezia naturii din jurul Ipoteştilor — totul admirabil şi inutil, căci

ori cât ar fi voit scriitorul să vadă în amănuntele copilăriei temele esenţiale ale viitoarei cariere literare a lui Eminescu, ele se potrivesc aproape ori cărei copilării. Rămân, aşa dar, ca bucăţi literare lirico-descriptive fără raportare la subiect. In această cursivitate generală atât de dezolantă şi de inexpresivă se infiltrează şi apele tulburi ale cotidianului ziaristic ce transformă unele romane în cronici actuale sau istorice *(Plecat fără adresă, Carmen saeculare)* fără relief sau în satire sociale mai mult facile *(Nepoata hatmanului Toma, Kremlin, Greta Garbo,* etc.). Cezar Petrescu este aşa dar o mare forţă, pe care nimic n'o poat scăpa de destinul inflaţiei; iar opera lui o uriaşă o revărsare extensivă fără sonde adânci în sufletul omenesc[1].

Ionel Teodoreanu

Ionel Teodoreanu (n. 1897) a debutat prin *Uliţa copilăriei*, (1923) exerciţiu de digitaţie în vederea *Medelenilor* apropiaţi.

Materialul este tot copilăria, peste care se proectează primele nelinişti ale sensualităţii, lirismul său fundamental nu se traduce, deocamdată, decât prin scurte erupţiuni intermitente, nesusţinute de o suflare intensă, largă; amestec de cuplete lirice, şi de notaţii impresioniste.

Deşi urban şi plin de elemente moderniste, *Hotarul nestatornic* (1925), primul volum al *Medelenilor*, este atât de patriarhal, atât de voluntar şi teoretic moldovean, încât se încadrează în sămănătorismul pur al literaturii lui M. Sadoveanu şi Em. Gârleanu. El pleacă, în primul rând, dela eroarea psihologică a posibilităţii unui roman de copii şi numai între copii, — în latura vieţii lor obiective, pe când, nediferenţiată sau slab diferenţiată, viaţa copiilor e susceptibilă de analiză dar nu şi de a intra într'o acţiune epică; micile lor atitudini, sentimentalismul sau amorul lor nu se pot fixa decât într'o literatură fragmentară de natura *Bunicului* sau *Bunicei* lui Delavrancea; lipsite de dinanism, ele n'au cum să se organizeze în construcții compacte de felul *Hotarului nestatornic*, în care elementul epic nu trece de ridicarea unui smeu, de devastarea unui borcan de dulceață sau de vânătoarea organizată împotriva unui broscoi din iazul de devale. Ori cât ar fi Dănuț de amorf și de lipsit de inițiativă, Monica de sfioasă și melancolică, și Olguța de voluntară și de întreprinzătoare, aceste diferențe reale de caracter nu se traduc decât în acțiuni neinteresante; cât timp caracterele sunt embrionare, diferențele sunt și ele lipsite de importanță. Inserarea în sânul romanului a impersonalei d-ne Deleanu, a jovialului Iorgu Deleanu, mai mult frate mai mare decât tată, și a lui Herr Docktor, de confecțiune mecanică, pe lângă care se alătură și convenționalul Moș Gheorghe, cu testamentul său romantic,— folosiți ca simplu decor, nu aduc o contribuție proprie în desfășurarea acțiunii romanului din jurul smeului lui Dănuț sau borcanului cu dulceață al Olguței.

---

[1] Cezar Petrescu. *Scrisorile unui Răzeş*, Cultura Nat. 1922; *Drumul cu plopi*. Cultura Nat. 1928; *Omul din vis*, ed. Ramuri. 1926; *Intunecare* roman, Buc. 1927; *Carnet de vară*, ed. Ramuri 1928; *La paradis general; Calea Victoriei; Simfonia fantastică; Aurul negru; Comoara regelui Dromichet; Baletul mecanic*, 2 vol. *Kremlin; Plecat fără adresă; Nepoata hatmanului Toma; Oras Patriarhal; Apostol; Duminica orbului;* Ciclul Eminescu: *Luceafărul, Nirvana, Carmen Saeculare,* etc.

Ionel Teodoreanu

Dacă *Hotarul nestatornic* nu are organizația, pe care nici nu putea să o aibă, nici al doilea roman al seriei *Medelenilor, Drumuri,* (1926), n'o are. Cu toată ascendența pe care o ia Dănuț, romanul nu e grupat în jurul lui sau în jurul altui erou, nu e un roman pur psihologic, ci unul de atmosferă, un roman, care vrea să ne evoce un mediu și, ca atare, fatal pulverizat în diferiți eroi și cu acțiuni centrifuge. Lirismul disolut al scriitorului se manifestă nu numai sub formă directă și ușor sesizabilă, ci și prin incapacitatea de a alege, filtra și organiza, incapacitate vizibilă aproape la toți scriitorii moldoveni și, deci, specifică. Exuberanța sa excepțională nu numai că nu întâmpină nici o rezistență și nici un control, dar crește, oarecum, odată cu vârsta eroilor săi, căci, dacă limbuția lui Dănuț și a Olguții, copii, se mulțumia cu 380 de pagini în primul volum, trecuți la „adolescență", ea se răsfață, în al doilea, pe 560 de pagini. Prezentarea prin dialog, adică prezentarea dramatică, este, negreșit, la capătul evoluției literare, dar nu trebue folosită de cât acolo unde e reclamată de necesitate; altcum, cu pretenția realistă de a înregistra orice se întâmplă, ea degenerează în filmare, și o bună parte a romanului are acest caracter.

Exuberanța scriitorului nu se manifestă numai în forma dialogică a filmului fără cadre fixe, ci și prin abundența amănuntului, neînfrânată de nici o stilizare. Dacă, de pildă, activitatea copilăriei se cheltuește în joc, cea mai mare parte a activității adolescenței se concentrează, cu siguranță, în jurul sensualității născânde; dar, după cum în *Hotarul nestatornic*, jocul trecea de limitele interesului estetic, tot așa și în *Drumuri* sensualitatea sparge cadrele economiei operei și se transformă într'un pansensualism. Considerat ca un fenomen general al adolescenței, erotismul e urmărit cu o complezență obișnuită numai industriei literare, la toți micii eroi și la toate micile eroine, firește cu variațiile și degradările impuse de temperamentul fiecăruia.

Cum unul din caracterele adolescenții culturale mai e și aspirația spre poezie, legată de altfel de criza de sensualitate și, cum, mai ales, tânărul Dănuț se destină literaturii, era de așteptat ca romanul să abunde și în exces de literaturizare. Toată lumea scrie și discută literatură: toți își trimit scrisori frumos și uniform stilizate, dar interminabile; mai ales tânărul Dănuț, viitorul romancier, împinge indiscreția până a devasta arhivele Medelenilor, dând publicității toate caetele de literatură ale lui Ionel Teodoreanu, din prima sa manieră, de jucării, de mici poeme, notații impresioniste, amestec de frăgezime și de manierism.

Cu tot abuzul de digresiune, *Intre vânturi* (1927) e mult mai organizat și e străbătut și de un suflu dramatic, care, venit de dincolo de conștiință, trece peste anecdotă. Fundamental liric — şi în aceasta stă principala rezervă faţă de întreaga literatură medelinistă, — nu i se poate, totuşi, contesta tânărului scriitor talentul de a crea în lava entuziasmului viaţa în toate dimensiunile ei, tipuri individualizate, organice: Olguţa, de pildă, are o personalitate definită şi descrie o curbă a vieţii căre.a, deşi neprevăzută, tragica iubire îi adaugă un răsunet mai adânc; toate tipurile secundare, Tonel, Mircea Balmuş, Puiu Deleanu, familia Balmuş, postuma Fiţa Elencu, Iorgu Deleanu, vagabondul Vania chiar, au o notă de autenticitate neîndoioasă. Prin puterea lui de simpatie, prin cordialitatea expresiei sale şi prin acel aer de juvenilitate cu care îi e întovărăşită ori ce manifestaţie literară, scriitorul a cucerit spontan massele tinere printr'o contagiune de ordin mai mult social. Şi lirismul, şi poezia naturii din vechea moştenire a sufletului moldovean, şi scrisul lui „estet" plin de imagini proaspete, impregnat de modernism şi, deci, într'un progres evident faţă de vechiul sămănătorism, i-au ajutat în deslănţuirea acestei contagiuni unice, care, deşi, fugară, a impus un scriitor de valoare. Activitatea ulterioară a scriitorului s'a desvoltat apoi în cadre ce se puteau prevedea. Lirismul luxuriant, expresia înflorită, metaforică, fragedă în amănunt şi obositoare în totalitate, constitue încă forma obişnuită a tuturor romanelor venite mai pe urmă, cu o abundenţă aproape egală cu cea a lui Cezar Petrescu. Moldovenismul teoretic e încă una din axele scriitorului: chiar când se preface în ură, ca mai toate iubirile, el tot sfârşeşte prin a fi biruitor. E povestea lui Andi din *Bal mascat*, reîntors, după mari revolte şi veleităţi de emancipare, la placenta tutelară a Iaşilor. Ceea ce pare nou, supărător nou, în mai toate romanele, este tendenţa spre senzaţional, spre fantastic, spre macabru, spre melodramatic, spre figuri excepţionale, maniaci, nebuni, monştri morali, fenomen de romantism prelungit. La această caracterizare participă întreaga atmosferă de demenţă din *Turnul Milenii*, în care eroina e gâtuită de tatăl ei într'un moment de nebunie; *Fata din Zlataust* se abate, la fel, într'o vegetaţie inextricabilă de mistere sfârşită printr'o crimă de dragoste perversă între femei şi înebunirea eroinei, adevărat fenomen teratologic. Şi în *Golia* aceeaşi atmosferă de mister în azilul de bătrâne întemeiat de familia Golia, căreia îi mai supravieţueşte doar un paralitic cocoşat; romanul se isprăveşte prin împuşcarea eroului de către paraliticul gelos pentru că-i luase pe fiică-sa cu care avea relaţii incestuoase. Ajunge pentru a ne convinge că scriitorul n'a ieşit încă din criza pubertăţii literare, irosindu-şi marile lui calităţi de expresie şi de frenezie lirică în opere de inflaţie tenebroasă 1).

Spiridon Popescu Ca literatură cu adevărat poporanistă, de realism tendenţios aplicat vieţii rurale, nu se poate cita decât doar literatura lui Spiridon Popescu 2).

Lucia Mantu Literatura Luciei Mantu nu aparţine în esenţă nici sămănătorismului, nici poporanismului; ea e o literatură excluziv feminină prin observaţia amănuntului şi izolarea lui în desenuri fine şi cu „acurateţă" caligrafică; literatură de simple notaţii de sensaţii. Trecând dela notaţia miniaturistică, Lucia Mantu ne-a dat şi un roman *Cucoana Olimpia* (1924), fadă producţie sămănătoristă, derivată din primele lucrări literare ale lui M. Sadoveanu, cu atmosfera moldovenească, de bătrâni ce pufăe din lulea şi de cucoane ce gospodăresc prin poeţi 3).

Ludovic Dauş Activitatea poetică şi epică a lui Ludovic Dauş (n. 1873) se desvoltă în parte la sfârşitul veacului trecut şi chiar când trece pe versantul nostru, deşi aparţine romantismului istoric ce avea să domine prin sămănătorism, nu s'a încadrat ritmului literaturii din pricina unei facilităţi fără frână artistică (*Străbunii*, roman istoric, 1900, *Duşmani ai neamului*, 1904, *Iluzii*, 1908). Printr'o foarte târ-

---

1) Ionel Teodoreanu, *Uliţa copilăriei*, ed. Cultura Naţ. 1923; *La Medeleni*, roman; 1. *Hotarul nestatornic*, ed. Cartea Rom., 1925; 2. *Drumuri*, idem, 1926; 3. *Intre vânturi*, idem, 1927; *Turnul Milenii; Bal mascat; Fata din Zlataust; Golia; Crăciunul dela Silivestri* (1934).

2) Spiridon Popescu, *Moş Gheorghe la expoziţie*, Buc. 1907

3) Lucia Mantu, *Miniaturi*, 1923; *Cucoana Olimpia*, roman, 1924; *Umbre chinezeşti*.

zie evoluție, adevăratul punct de plecare a literaturii lui Dauş începe la vârsta când la alții încetează de obiceiu. Abia cu *Drăceasca schimbare de piele* (1927) se poate înregistra. Cazul studiat e, de altfel, cu totul special şi văzut în latura lui exterioară: transformarea unei femei cinstite într'o desfrânată numai prin faptul cumpărării garderobei unei hetaire celebre. Fenomenul de sugestie se altoeşte, probabil, pe vârsta critică a Zoei Pleşea şi pe absenteismul conjugal al soțului ei. Scriitorul îl vede numai clinic şi fără adâncire psihologică. De o mult mai mare valoare de realizare e *Asfințit de oameni* (1932) ce se poate incadra în prelungirea mişcării sămănătoriste, prin întrebuințarea unei teme sociale esențial sămănătoristă: înlocuirea vechei clase boereşti, proprietară de pământ, prin vechili, mai ales levantini. Autorul isbuteşte să ne dea o frescă a vieții provinciale — Botoşanii — solid construită, cu o tehnică realistă, onest realizată, şi scrisă, însfârşit, fără o retorică romanțioasă. Progresul se afirmă apoi categoric în ultimul roman *O jumătate de om* (1937), povestea unui tânăr provincial descălicat în Bucureşti, ca şi eroul din *Trubadurul* lui Delavrancea, pentru a-şi face cariera. Traian Belciu e un veleitar, adică o jumătate de om, şi tot ce face se înjumătăţeşte dela sine. Romanul ne dă fresca acestei vieți văzute în amănunte minime, în care, totdeauna pe punctul de a izbuti (fără a i se vedea bine calitățile ce-l impuneau unor succese ce-l depăşeau), cade alături învins. In timpul neutralității, înflăcărat pentru acțiunea națională, se lasă totuşi implicat în intrigile conrupției germane, după cum, plin de delir patriotic, se lasă încurcat chiar dela începutul războiului într'o încercare de dezertare a soldaților lui şi sfârşeşte, fără să o fi meritat, înaintea plutonului de execuție. Intregul roman e scris într'un stil trepidant, nervos, vibrant, care salvează cronica politică a neutralității şi a războiului; tradus în fapte, în epizoade, îi lipseşte romanului doar acel fundal al analizei psihologice, unul din caracterele literaturii moderne.

Ludovic Dauş

I. Dongorozi Literatura din primele volume ale lui I. Dongorozi (n. 1894) *(Filimon Hâncu, Povestirile lui Costache Stupcanu, Cum s'a despărțit Tanti Veronica, Socoteli greşite* etc.) reprezintă, fără să ştim de altfel origina regională a scriitorului, o formă agresivă a sămănătorismului moldovean, în latura sa patriarhală, provincială şi prolixă; anecdotică măruntă copleşită de o excrescență adipoasă de amănunte copios desvoltate, cu tabiet şi cu vagă poezie derivată din epica lui Mihail Sadoveanu, cu înflorituri lexicale. Dar încă în aceste volume de sămănătorism minor, se distingea o notă de umor şi o căutare de situații comice *(A deraiat un expres, Furtună trecătoare* etc.), nu mai puțin pletorică, dar totuşi reală. In celelalte volume *(Pacostea, Examen de bacalaureat, Monumentul eroilor* etc.) nota umoristică se accentuiază. Simțul lui artistic n'a sporit atât încât să-l desbare de invaziunea amănuntului parazitar şi de caracterul de exagerație continuă; puterea de comunicare s'a întărit însă. Umorul lunecă cele mai adese în satiră şi, din nefericire, în şarjă politică sau numai socială; neverosimilul situațiilor, caracterelor, cu toată vioiciunea tonului, a dialogului în mare progres față de modul static al primelor povestiri, zădărniceşte însă aerul de credibilitate, de care are nevoie orice operă de artă.

Sandu Teleajen Deşi probabil de pe valea Teleajenului, prin faptul moldovenizării lui totale, îl trecem şi pe Sandu Teleajen (Şt. Morcovescu, artist la Teatrul Național din Iaşi) la epica moldoveană. *Poveştile lui Hincu Ion* (1925) sunt chiar un fel de recrudescență agresivă a sămănătorismului patriarhal, cu ton de duioşie lacrimoasă şi exagerații lexicale şi fonetice. Romanele de mai târziu *Porunca inimii* (1933) dar mai ales *Drumul dragostei* (1934) şi *Turnuri în apă* (1935), deşi cu un mare progres față de primele încercări (se adaugă şi *Casa cu muşcate albe* 1925), aparţin tot categoriei povestirii moldoveneşti, nostalgice, sentimentale, melancolice. In *Drumul dragostei*, cazul studiat e inhibiţia sexuală a unui bărbat din cauza unei mari decepţii amoroase din tinereţe. Respins de Nuţa, Corneliu e reeducat sexual mult mai târziu de aceeaşi Nuţă lunecată de mult în pragul prostituţiei. Povestirea se desfăşoară într'o exuberanţă de scene sensuale, cu vioiciune şi interes, de altfel, deşi cu exces, şi cu epizoade inutile cum ar fi cel al războiului, — totul, moldoveneşte, fără analiză psihologică, fără epic real, ci liric, evocativ.

Al. Lascarov-Moldovanu

Literatura lui Al. Lascarov-Moldovanu e o literatură sămănătoristă întârziată, ce purcede din Sadoveanu, fără marile lui însuşiri, cu răgazuri şi lungimi de om care are înaintea sa eternitatea, cu sfătoşenie moldoveană, lipsită de nerv şi concentrare, cu poezie exterioară a naturii, cu sentimentalism faţă de toate nimicurile, cu fărâme mici de fapte în cadre mari, cu duioşie continuă şi cu umor aproximativ, cu o atmosferă de patriarhalitate, într'o limbă tărăgănată, mătăsoasă şi lipsită de noutate. Toate aceste se scurg în pânza domoală a unei povestiri somnolente şi duioase şi se pot accepta; când însă scriitorul voeşte să-şi caracterizeze eroii prin vorbă şi mai ales în tonul satirei, atunci lipsa conţinutului psihologic sparge pojghiţa artificială a vorbelor. In lucrările din urmă tendinţa morală şi chiar religioasă se accentuează în aşa măsură, încât creaţia artistică trece în al doilea plan[1].

Al. L.-Moldovanu

---

[1] Al. Lascarov-Moldovanu, *Zile de campanie*, 1913; *Povestirile lui Spulber*, 1921; *Hotare şi singurătăţi*, 1922; *In grădina lui Naş Muşat*, 1926; *Domnul Preşedinte*, 1928; *Inseninare; Cohortele morţii; Nopţi de Moldova; Casa din pădure; Biserică năruită; Mamina.*

G. M. Vlădescu

In afară de schiţele umoristice ale începutului ce nu reuşiseră să-i rotunjească o notă diferenţială, G. M. Vlădescu ne-a surprins acum în urmă cu trei romane *Menuetul* (1933), *Moartea fratelui meu* (1934), *Republica disperaţilor* (1935), din care *Menuetul* e mai armonios, întrucât romantismul şi sentimentalismul, de esenţă moldoveană, nota fundamentală a temperamentului scriitorului, convin mai bine evocării patetice a iubirii filiale şi materne. Zugrăvirea dragostei de frate dintre Lucia şi Nicu din *Moartea fratelui meu* se complică însă din nefericire, cu prea multe crime, într'un paralelism factice, şi cu patetism exagerat de melodramă — deşi suflul de duioşie, de amărăciune, de labilitate se menţine şi aici puternic ca şi în primul roman. Elementul realist şi îndemânarea de caracterizare tipică evidente aici se desvoltă şi mai mult în *Republica disperaţilor* (sic) primul roman dintr'o serie. De data aceasta scriitorul studiază un caz de conştiinţă: convingera judecătorului de instrucţie Tătaru (şi prin îndemnurile ziarului Căuş şi printr'o experienţă proprie) că justiţia pe care o împarte nu are a face cu dreptatea şi umanitatea; de aici, retragerea lui din magistratură. Cartea se valorifică tot prin elementul realist al descripţiei unor medii (cercul de prieteni din *„Republica disperaţilor“)*, al schiţării unor tipuri — dar suferă prin lipsa de compoziţie bine cunoscută la scriitorii moldoveni. In tot, operă de povestitor ce se lărgeşte.

G. M. Vlădescu

Victor Ion Popa

Nu credem să ne înşelăm recunoscând în Victor Ion Popa unul din ultimii povestitori sămănătorişti moldoveni de talent. In *Velerim şi Veler Doamne* (1934) şi în *Sfârlează cu fofeaza* (1936) găsim cele mai autentice calităţi ale acestei rase de povestitori: lirism discret dar continuu, cunoaştere adâncă a sufletului ţărănesc (chiar când el se avântă ca Tudor Mândruţ spre zări necunoscute), sfătoşenie molcomă, melifluă, ruralism mai mult idilic, folklorism strict artistic. fluenţă şi puritate verbală; tot ce poate încânta o ureche deprinsă cu ritmul şi o minte puţin cam adormită. In schimb şi defectele rasei; lipsă de nerv. de voiciune, crâncenă inflaţie şi a amănuntelor nesemnificative şi a unei incantaţii verbale fără odihnă, neputinţa răstrângerii la esenţial.

Victor Ion Popa

T. C. Stan In cele două romane *Cei şapte fraţi siamezi* (1934) *Eu, Tina şi Adam* (1935) T. C. Stan se afirmă ca un romancier din linia lui Cezar Petrescu (de pildă, viziunea Bucureştilor din *Calea Victoriei)*, cu o revărsare de sfătoşie moldovenească, actualizată prin punerea ziaristică a problemelor curente, inadaptarea, comunismul, garda de fier, şomajul intelectualilor etc. — (de altfel, ca şi în Cezar Petrescu), cu discuţii interminabile, cu reflexe din viaţa boemă şi încă fără frâna unei discipline artistice.

Din literatura tânără destul de bogată în reziduuri sămănătoriste mai amintim pe:

Mihail Şerban Locurile fălticinene, intrate în literatură prin Ion Creangă, Nicu Gane, M. Sadoveanu, Ion Dragoslav, N. N. Beldiceanu, Vasile Savel, E. Lovinescu, şi-au câştigat un nou evocator în tânărul Mihail Şerban, autorul mai multor nuvele şi a două romane *Idoli de lut* (1935) şi *Infirmii* (1936), cu aspecte provinciale, ale vieţii umile, în ton liric; ultimul conţine un material uman bogat, aruncat cu risipă de tânăr ce nu-şi face rezerve; progresul trebue să se împlinească în sensul psihologizării acestui material.

Mihail Şerban

Memorialistica Memorialistica este o specie ce se integrează în literatura moldovenească. Deşi s'ar părea că ţâşneşte din actualitate, din prezent, ea iese, în realitate, din trecut, fie pentru a-l reactualiza, fie din nevoia de trăi în amintire din incapacitatea acomodării cu prezentul. In acest sens ea e o formă de paseism, de dragoste de trecut, de lirism esenţial, de refulare a tuturor faptelor, cât de recente, în timp, pentru a le putea învălui apoi în poezia amintirii şi a regretului după ce a fost şi nu va mai fi niciodată, dând acea notă specific moldovenească de duioşie faţă de ireversibil, prezentă la Ion Neculce, la Negruzzi, Creangă Nicu Gane, Hogaş, Sadoveanu — întru'un fel tot memorialişti lirici...

Pentru a face dovada încadrării memorialisticei în însăşi „psihea" moldovenească nu e nevoie să mergem până la seria strălucită a cronicarilor moldoveni din veacul al XVII-lea căci ar fi să împingem sensul memoralisticei până la istorie, deşi unii dintre cronicari au zugrăvit cu atâta coloare evenimente contemporane, ca neuitatul Ion Neculcea, ce şi-a pomenit pribegia în Rusia şi Polonia până în zilele lui Mihai Vodă.

Pentru a reveni la timpuri mai noui, fără a mai aminti de Costache Negruzzi şi Vasile Alecsandri, a cărui operă în proză e în bună parte de nuanţă memorialistică, în sens larg, nu e o simplă întâmplare faptul că tot moldovean a fost şi Gheorghe Sion, autorul *Suvenirilor contimporane* de pe vremea emancipării ţiganilor şi a revoluţiei dela 1848, precum, în timpuri mai recente, moldoveni sunt si cei doi memorialişti mai de seamă, Dumitru C. Moruzi şi Radu Rosetti.

D-tru C. Moruzi Român basarabean, fost ofiţer în armata rusă, reîntors în ţară, Dumitru C. Moruzi ne-a dat, în vreo trei romane şi alte povestiri, amintiri din viaţa basarabeană, în care ficţiunea este minimă şi, de altfel, singura care supără. Nu ca „romancier" îl pomenim, aşa dar, ci ca „memorialist" al vieţii româneşti din Basarabia, după ocupaţia rusească, şi ca evocator al vechilor familii boiereşti (Moruzi, Keşcu, Crupenski, etc.,) în noile împrejurări de viaţă, în lucrări, în care amintirea joacă un rol mult mai însemnat decât intriga şi compoziţia [1]).

Radu Rosetti De mult mai mare importanţă este activitatea literară şi memorialistică a istoricului Radu Rosetti, care, după romanul mai vechi *Cu paloşul* (1905) ne-a dat şi romanul *Păcatele slugerului* (1912), cu scene din epoca fanariotă. Deşi în strânsă legătură cu teoriile istoricului asupra formaţiei marii proprietăţi, reprezentând, deci, o atitudine, acest roman ne interesează prin evocarea mediului unui sat trotuşan din veacul al XVIII-lea; construcţia lui purcede din linia *Ciocoilor* şi a lui *Tănase Scatiu:* răpitor al moşiilor răzeşeşti, slugerul e tipul „ciocoiului", consfinţit de întreaga noastră literatură socială; când răzeşii vor să-l ucidă — ca şi pe Tănase Scatiu — slugerul scapă mulţumită iscusinţii sale inventive — semn al vremiilor noi, sub care ne e dat să trăim. In afară de această epică pură, continuată şi în alte două volume de *Poveşti moldoveneşti* (1920 şi 1921), scriitorul a mai publicat alte două volume de *Amintiri*, preţioasă contribuţie memorialistică. Pe lângă Gh. Sion, Moruzi, Moldova ne-a mai dat şi pe acest scoborîtor de domn şi prin tată şi prin mamă, evocator sfătos, dacă nu meşteşugit, al copilăriei sale şi al vieţii marilor familii boereşti dela jumătatea veacului trecut — integrându-se, astfel, în literatura moldoveană cu ochii aţintiţi asupra trecutului [2]).

Iacob Negruzzi şi Gh. Panu Marele fenomen cultural al *Junimii* dela Iaşi, care domină întreaga epocă a renaşterii poporului nostru, a găsit în doi din membrii ei moldoveni, cu aderenţe dealtfel inegale,

---

[1]) Dumitru C. Moruzi, *Instrăinaţii*, 1920; *Pribegi în ţara răpită*, 1912; *Moartea lui Cain*, 1914.

[2]) Radu Rosetti, *Cu paloşul*, 1905; *Păcatele slugerului*, 1912; *Poveşti moldoveneşti*, 1920; *Alte poveşti moldoveneşti*, 1920; *Amintiri* I, 1922; *Amintiri*, II, 1927.

memorialiştii activităţii sale în adevăr memorabile. După o viaţă întinsă aproape pe un veac, amintirea lui Iacob Negruzzi nu va supravieţui probabil decât prin faptul de a fi condus administrativ *Convorbiri literare* în epoca lor eroică şi, mai precis, prin volumul de *Amintiri din Junimea* (1921), tot aşa cum, după o viaţă de mari agitaţii politice, amintirea lui Gh. Panu se va fixa în istorie doar prin cele două volume de *Amintiri dela Junimea* (1908). Nu că ne aflăm în faţa unor opere de valoare literară, dar materialul este atât de viu şi de central în interesul nostru, încât e şi va rămâne prezent pentru toate generaţiile ce se vor succede.

D. Anghel In prima fază a activităţii sale de prozator — în *Fantome* şi în *Cireşul lui Lucullus* ca poet şi ca moldovean (cel puţin de formaţie), D. Anghel nu putea să nu se inspire din trecut şi să nu ne evoce fie mediul familial, fie mediul patriarhal al Iaşilor copilăriei. De aici acea serie de evocări ca *Mama, Tata, Fantome, Ceasornicul bunicei, Garda imperială, Târgul Cucului*, etc., sau, mai ales, galeria figurilor ieşene cunoscute la căminul părintesc — într'o proză poetică graţioasă şi uşoară (M. Kogălniceanu, A. D. Holban).

Ion Petrovici

Ion Petrovici Nu poate fi o întâmplare faptul că, acum în urmă, moldoveanul Ion Petrovici ne-a dat *Amintiri universitare* (1920) cu o evocare atât de vie a atmosferii Universităţii bucureştene din (1900—1904); de altminteri acest profesor şi cugetător filozofic e şi un meşteşugar al ori cărei evocări nostalgice a timpurilor şi tipurilor trecute, după cum e şi un povestitor de fapte întâmplate şi mai ales de călătorii, de „raite" prin ţară sau prin străinătate, cu deosebire prin Italia [1]).

---

[1]) I. Petrovici, *Amintiri universitare*, 1920; *Figuri dispărute*, 1924; *Amintirile unui băiat de familie; Raite prin ţară; Amintiri din Italia; Peste hotare*, etc.

E. Lovinescu

La fel, moldovean, E. Lovinescu a evocat viaţa literară a primului sfert de veac în cele trei volume de *Memorii*, realizându-şi poate în memorialistică latura sa esenţială şi a rasei sale.

Ca încheiere ne-am rezervat pe cei doi mai mari memorialişti ai literaturii române: moldovenii N. Iorga şi C. Stere.

N. Iorga

In activitatea atât de diversă a celui dintâi, volumele memorialistice — dela 5 volume de *Memorii* cu material simplu, neliteraturizat, până la cele trei de *Oameni care au fost* şi celelalte trei din *O viaţă de om* — sunt, credem, operele ce vor rămâne mai neatinse de dintele timpului. După cum am mai spus, mulţi l-au întrecut pe N. Iorga prin calităţile de cumpănire şi sobrietate dar nimeni nu l-a ajuns prin forţa pasională deslănţuită ca o erupţie vulcanică. Puterea explozivă a unui temperament de uragan se susţine până în cele mai îndepărtate ramificaţii, prin patetism, invectivă, suflul năvalnic al unei singure idei iraţionale, izolată, mărită, deformată, trecând peste realitatea imediată sub forma unei realităţi superioare.

C. Stere

Revelaţia cea mai mare a ultimilor ani a fost apariţia în literatură a vechiului luptător socialist sau numai social, a basarabeanului C. Stere. O lipsă de talent literar notorie nu părea a-l indica la bătrâneţe pentru creatia artistică. Cele opt volume ale romanului *In preajma revoluţiei* constitue totuşi cel mai mare monument memoralistic al literaturii noastre, minat doar de voinţa ciudată a romanţării unui material imens şi mai interesant, dacă rămânea în nuditatea lui autentică; la aceasta l-a îndemnat poate şi sfiiciunea de a-şi prezenta propria lui familie în culori nu totdeauna armonioase, în primele volume, cât şi impulsiunea de a-şi satisface resentimentele faţă de numeroşi contemporani, în ultimele; în primul caz, rezerva l-a ajutat, întrucât i-a dat mai multă libertate în zugrăvirea ambianţei familiale dela Năpădeni şi a fixării neuitatelor portrete, al Smaragdei Teodorovna şi al lui Iorgu Răutu, părinţii lui; în al doilea, romanţarea i-a stricat întrucât i-a dat libertatea unor atacuri împinse la caricatură şi pamflet păgubitoare valorii lor artistice.

Nu e în posibilităţile cărţii de faţă de a analiza fiecare din aceste volume de autobiografie spirituală înviorată de un mare suflu epic ce înglobează o epocă şi o galerie nesfârşită de tipuri de toate categoriile sociale, din care reiese deosebit de adâncit şi de multiplu tipul revoluţionarului intelectual zugrăvit, de altfel, atât de des în literatura rusă, obişnuit, aşa dar, acolo, dar cu totul nou în literatura noastră. Vom aminti doar sumar cuprinsul volumelor odată cu caracterizarea lor. In primul, *Smaragda Teodorovna*, ni se zugrăveşte căsătoria nepotrivită a Smaragdei Cacioni, fetiţă de 16 ani, cu bătrânul moşier dela Năpădeni, Iorgu Răutu, de unde se obârşesc Sonia, Tosia şi, în sfârşit, împotriva voinţei mamei, Vania, eroul romanului, faţă de care Smaragda avea să arate o repulsiune implacabilă, o ură chiar, în scene penibile, ce l-au făcut poate pe autor să prefere vălul ficţiunii epice în locul înfruntării pieptişe a memorialisticei directe; la aceasta trebue să fi împins şi încercările de diversiune amoroasă ale Smaragdei (cu ajutorul mult experimentatei Natalia Chirilovna Voronin) cu contele Przewicki, întrerupte brusc prin îmbolnăvirea (tocmai în momentul întâlnirii iubiţilor) şi apoi prin moartea fetiţei mai mari, Sonia: e aci un element de fabulaţie melodramatică ce strică impresiei generale de autenticitate. Intoarsă la căminul conjugal, Smaragda intră în pacea simţurilor mai având doi copii, pe Costea şi Maşa. Lăsând la o parte elementul romanţios, volumul se susţine prin puternica zugrăvire a ambianţei familiale şi a conflictelor de vârstă şi de temperamente ale celor doi boeri moldoveni.

Volumul al doilea *Vania Răutu* începe adevărata istorisire a formaţiei şi vieţii autorului. Suntem, la început, încă la Năpădeni, în mediul rural al tovarăşilor de copilărie, al ţiganului Tănăsică şi al Irinei, fata lui Dumitru Moraru; apoi, odată cu şcoala, facem cunoştinţa cu mediul dela Chişinău, cu galeria de profesori, pedagogi, camarazi, cu primele atitudini poporaniste şi iniţiare în mişcarea socialistă şi chiar cu înrolarea lui, la 14 ani, în falansterul comunist al evreicei Sarah Blumberg şi cu misiuni propagandiste la Odessa şi Harcov... Urmărit de poliţie, e adus de Nataliţa la Năpădeni, de unde fuge iarăşi la Chişinău, ca să fie arestat şi deportat în Siberia. Volumul interesează prin zugrăvirea mediului revoluţionar, într'o galerie de tipuri foarte vii (ziaristul Manin, Moise Roitman, etc.) şi prin apariţia primelor figuri feminine, în care scriitorul avea să se arate atât de stăpân pe meşteşugul lui portretistic (Nataliţa Chirilovna, din primul volum, Ileana, Verocica sau Undina, etc...).

In *Lutul* nu ni se zugrăveşte numai viaţa din închisoare ci şi elementele diverse ce intră în formaţia sufletească a tânărului revoluţionar rus, în care aspiraţiile internaţionale se altoesc pe trunchiul individualităţii lui naţionale; formaţia lui sufletească ne e zugrăvită, astfel, şi prin învăţămintele trase din regimul penitenciar dar şi prin lecturi şi desbateri consemnate sub forma de jurnal. Importanţa volumului se leagă, aşa dar, mai mult de elementele psihologice şi morale decât de elementele epice... Nu lipsesc, fireşte, nici acestea, precum nu lipsesc nici portretele feminine atât de reuşite: Tania Lungu, cu care se căsătoreşte în închisoare, ca în toate romanele ruseşti, Fany Perlov, spălătoreasa Aculina. In genere concepţia erotică a eroului este pură, cu o bază mai mult morală şi ideală decât sensuală.

Cele două volume următoare *Hotarul* şi *Nostalgie*, cu viaţa de deportat în Siberia şi călătoria de întoarcere, constitue partea cea mai trainică a acestei mari epopei memorialistice. Dacă scriitorul părea refractar poeziei, aplecat fiind mai mult asupra vieţii morale şi problemelor sociale, în aceste volume el devine şi un mare poet al naturii, un vizual, cu măsuri descriptive cu totul nebănuite; zugrăvirea Siberiei, a tundrei imense cu viaţa ei dezolantă, peregrinările cu săptămânile pe fluvii şi lacuri îngheţate sau bântuite de sloiuri, fauna, flora, zilele şi nopţile, nesfârşite, oamenii locului, totul se învolburează într'un suflu de mare poezie descriptivă, în care fraza în genere neîngrijită şi fără efecte artistice a scriitorului prinde coloare şi ritm... E una din cele mai mari transfigurări a unei personalităţi, determinată prin însăşi forţa subiectului ce-i impune, astfel, legile şi o transformă... Figurile de revoluţionari se înteţesc şi ele, impuse la fel de mediul acesta înţesat de revoluţionarii întregului imperiu. Teroristul Colea Sagin, Arcadie Tartanov, cărăuşul Spirea Varnacul, Chitaiul, chinezul din Serghinsc, fără să mai pomenim de ilustrul Lenin, apărut sub numele lui Artamov Danilov, etc.; iar între femei neuitata Maria Ivanovna Culiceva, iarăşi Undina, Maria, Varvara Simionovna, din aceaşi linie a purităţii morale a eroului. In liniştea Siberiei formaţia sufletească a lui Vania Răutu se continuă în sensul desfacerii de mişcare revoluţionară rusă şi a deşteptării conştiinţii lui naţionale şi a împlântării în suflet a convingerii misionare că trebue să ridice la viaţa naţională pe Moldovenii din Basarabia şi să vină în România ca sol al desrobirii fraţilor de peste Prut...

Marea frescă memorialistică este terminată aici, nu numai natural ci chiar sub o formă de potenţare şi de apoteoză a talentului său. Autorul ne-a mai dat totuşi încă trei volume *Ciubăreşti, In ajun, Uraganul*, în care viaţa lui Vania Răutu e urmărită şi dela trecerea Prutului. Toate aceste volume pot fi înlăturate nu numai fără pierdere ci chiar şi cu mare câştig, pentru unitatea ciclului, şi pentru acel caracter de obiectivitate epică, preţuită în celelalte volume, în parte şi fiindcă materialul e departe de noi şi deci necontrolabil. Odată cu venirea în ţară, romanul lui Stere se transformă într'o cronică politică şi socială, cunoscută şi controlabilă, în care resentimentele bine ştiute ale bărbatului politic atât de încercat de soartă şi de oameni şi de imensele lui ambiţii şi aspiraţii se deslănţue sub forma caricaturei şi a pamfletului fără cruţare dar şi fără acea vehemenţă şi căldură ce ridică nedreptatea până la artă. Caricaturile scriitorului uşor de individualizat rămân înafară de estetică şi pătează puritatea sufletească a omului... Tot figurile femenine salvează unele părţi ale acestui pamflet politic; apariţia onestei, purei Eliza Orleanu în viaţa lui Vania

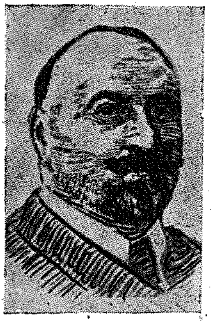
Răutu, devenită mama copiilor lui, şi epizodul idilic dela Florenţa cu Yvonne, aduc o mireasmă fie de poezie conjugală, fie de fină sensualitate de sine stătătoare.

Moartea a împiedicat pe autor de a-şi încheia opera prin volumul al IX: din punct de vedere literar nu e o pierdere. Romanul lui memorialistic era demult sfârşit, odată cu volumul al cincilea.

3. Sămănătorismul muntean

C. Sandu-Aldea

C. Sandu-Aldea (1874—1927) reprezintă expresia cea mai caracteristică a sămătorismului muntean şi, deci, cu nuanţe destul de pronunţate faţă de sămănătorismul moldovean. Literatura nu e o literatură paseistă, pe bază de poezie a amintirii; acţiunea nu e împinsă în trecut şi înconjurată de nimbul regretului; eroii nu sunt nişte resemnaţi şi învinşi, cu alte cuvinte, nu au caracterele rasei moldovene ci ale rasei muntene sau, mai precis, ale temperamentului sanguin al scriitorului. O literatură voluntară, robustă, energică, a cărei acţiune se deslănţue violent în prezent şi nu e filtrată prin amintire; eroii, bărbaţi sau femei, tipuri primitive, ca toţi eroi sămănătorişti, sunt activi, pasionali, porniţi la crimă pentru a-şi realiza scopul. Sandu-Aldea a avut o viziune personală de forţă, ce l-a dominat în toate creaţiunile lui şi, pe care, în definitiv, a realizat-o într'o serie de eroi ai voinţii. Tipul rezumativ al viziunii scriitorului se realizează dela început în Sima Baltag, pentru a se multiplica apoi, în fiul boerului Eremia din *Niţă Mândrea* sau în Vătaful Vasilache din *Fără noroc*.


C. Sandu-Aldea

Ori câte rezerve am putea avea faţă de o astfel de literatură naiv romantică, ieşită din epica populară, nu-i putem contesta unitatea de viziune şi valoarea de determinare pentru psihologia scriitorului; chiar şi asociaţia între dragostea de pământ şi muncă cu instinctul crimei pasionale e încă unul din obişnuitele contraste romantice. Forţa se afirmă şi în *Murgul*, în lupta dintre un boer cu un hoţ de cai, ca şi în *Niţă Mândrea*, dar nu psihologia este tăria scriitorului... Talentul lui stă în încadrarea acţiunii nuvelelor sale în mijlocul naturii, prin acea solidaritate, caracteristică întregii literaturi sămănătoriste, în care rolul naturii, adică rolul forţelor exterioare asupra omului, e covârşitor. După cum prin M. Sadoveanu a intrat în literatura noastră peisagiul moldovean, şesurile Siretului şi ale Moldovei, tot aşa au intrat, prin Sandu-Aldea, şesurile Bărăganului, bălţile Dunării cu un peisagiu atât de variat şi nu numai prin pitoresc ci şi printr'o atitudine activă de dragoste pentru ţarină, pentru holde, pentru tot misterul şi fenomenele germinaţiei (munca câmpului din *Sima Baltag*, secerişul din *Fără noroc*, toamna din *Dezertorul* etc.).

Ca poet al energiei primitive, limitată într'o lume rurală de ţărani, dar mai ales de vechili, de vătafi sau logofeţi, de preotese sau de proprietărese energice şi pasionate, şi ca poet al naturii şi al peisagiului dunărean, îl putem urmări pe Sandu-Aldea şi în celelalte volume. Cu temperamentul său activ, el a atacat, fireşte, problema socială, în sensul tipic sămănătorist, a cărei cale fusese, de altfel, deschisă încă de Filimon şi Duiliu Zamfirescu, prin crearea lui Dinu Păturică şi a lui Tănase Scatiu: e povestea veche a ridicării ciocoilor în dauna vechilor stăpânitori de moşie, şi, în cazul de faţă, a Livarizilor dela Vultureasca. Romanul sfârşeşte, negreşit, prin alegerea lui Mişu Livaride ca deputat. La o fire atât de pasionată ca C. Sandu-Aldea iubirea excesivă pentru eroii săi rurali nu putea să nu fie, de altfel, răscumpărată de o egală ură faţă de clasa dominantă sau, mai ales, faţă de străini. Insistenţa cu care descrie, de pildă, perversitatea femeii din „lumea de sus" în *Fraţi de cruce* (din *Pe drumul Bărăganului*) vine tot din această ură inestetică de clasă.

O viziune precisă de forţă, un ciclu de subiecte limitat la banditul romantic, logofătul de moşie, preoteasă, hangiţă (hangiţa din *La trei movile* din *Pe drumul Bărăganului* se aruncă şi ea în braţele argatului din curte Mitrea Cazacul, o haimana în felul vagabonzilor obişnuiţi), — nu l'au împiedicat pe scriitor de a se încerca şi în alte subiecte prea depărtate de talentul său. (*Dora Prigoreanu, Umbre* etc.) — deviare pornită, probabil, din lăudabila iniţiativă a căutării de sine în alte domenii, a unei înnoiri deci, care, ca de obiceiu, depăşind virtualităţile temperamentale, nu se realizează în lucrări trainice. C. Sandu-Aldea trebue, aşa dar, căutat în câmpiile Bărăganului sau în bălţile Dunării, în lumea lui primitivă de conflicte pasionale sau în jurul stăpânirii pământului, şi nici decum în analize psihologice: tot ce trece peste vechil iese din sfera competenţii sale 1)).

Gala Galaction

Deşi Teleormănean, literatura lui Gala Galaction (n. 1879) s'ar încadra mai degrabă în sămănătorismul moldovean al epocei, continuând epica populară.

Gala Galaction

In elementul său esenţial, literatura lui e paseistă şi participă din acelaş romantism popular caracteristic mai ales primelor „povestiri" ale lui M. Sadoveanu, cu ţigani îndrăgostiţi de stăpâna lor, cu haiduci mai mult sau mai puţin eroici, cu năvăliri de Turci şi de Tătari, cu bejănii la munte, cu vrăjitoare şi draci, amestec de basm şi de epică populară într'un cadru de evocaţie poetică reală şi, ca notă diferenţială, cu un simţ al fantasticului foarte pronunţat, ca, de pildă, în *In pădurea Cotoşmanei, Lângă apa Vodislavei, Zilele de necazuri din zaveră, Andrei Hoţul* etc.

---

1)) C. Sandu-Aldea, *Drum şi popas*, 1904; *In urma plugului*, 1905; *Două neamuri*, roman 1906; *Pe drumul Bărăganului*, 1908; *Ape mari*, 1910; *Pe Mărgineanca*, 1912; *Călugăreni*, 1920.

Romantismul eroticei populare cu reflexe de basm se manifestă mai ales în *Copca Rădvanului*, cu romantica dragoste a lui Mură Lăutarul, băiatul Chelăresei Safta, ţiganca, cu domniţa Oleana. Cu aceeaşi putere de evocare şi de fantastic e descrisă şi în *Moara lui Califar*, al cărei morar e însuşi diavolul. Elementele esenţiale ale literaturii scriitorului sunt deci: epicul popular, romantic şi basmul fantastic plin de eresul creştin. Inspiraţia lui religioasă se manifestă şi sub alte forme; prin nimic nu se vădeşte însă mai viu şi mai organic decât sub forma eresului; mai toate povestirile sunt străbătute de diavoli şi de vrăjitori, de babe ce menesc şi de mâni de morţi ce adorm, de călugări şi de popi, de minuni cereşti, de superstiţii, într'un cuvânt, de tot ce constitue mistica populară.

In *Dela noi, la Cladova*, creaţia cea mai patetică a scriitorului, pe lângă forma pur livrescă, de propovăduire aproape, cu citaţii din cărţile sfinte, fibra religioasă se manifestă sub forma unui conflict de ordin moral. Nu e fără măreţie lupta ce se petrece în sufletul Popei Tonea îndrăgostit de sârboaica Borivoje, tânăra nevastă a bătrânului jupân Traico dela Cladova, luptă alimentată cu citaţii din scriptură şi, mai ales, ultima pagină a trecerii Dunării cu sfintele taine în sân, pentru a-i da împărtăşanie muribundei.

Imprejurările de acum ale literaturii noastre l'au împins pe scriitor dela povestirea romantică, sămănătoristă, la roman, care, menţinut sub forma unei povestiri prelungite, ca *Papucii lui Mahmud*, e încă isbutit, iar interior şi oare cum de ordin pur psihologic, ca *Roxana*, e încă interesant. Când vrea să se înfigă însă în realitate (ca în *Doctorul Taifun*) insuficenţa de creaţie a scriitorului e evidentă; epicul e invadat de tendenţă, de predică morală sau de simplă cronică (de pildă, în *La răspântie de veacuri*). Oricare ar fi dimensiunile cărţilor sale, scriitorul nu e romancier ci povestitor. Poet înainte de toate, ca toţi sămănătoriştii epocei, scriitorul are şi stilul potrivit viziunii sale poetice: sunt pagini în *Moara lui Califar*, în *Copca Rădvanului*, în *Dela noi, la Cladova* de o mare vigoare stilistică şi într'o pură limbă română. Dar ca şi cum ar fi fost scrise de altcineva, multe din celelalte lucrări sunt pătate de un abuz neologistic, care a făcut, probabil, pe unii critici să vadă în Galaction un scriitor „modernist". In realitate, neologismul lui e inestetic, şi, mai ales, vulgar, ziaristic, în asociaţii banale şi parazitare[1]).

Caton Theodorian Apărut în plin sămănătorism (1908), *Sângele Solovenilor*, primul şi unicul roman al lui Caton Theodorian (n. 1872), e un amestec de „junimism" şi „sămănătorism". Replică a atâtor „cuconi" moldoveni, cuconul Isaie Murat nu se ocupă cu găinile şi nici nu soarbe interminabile cafele în cerdacul conacului; bolnav, în declinul vârstei şi al vieţii, el e mult mai dinamic şi are o viaţă interioară mai bogată decât toţi „bătrânii" lui Gârleanu. Tema romanului e contrastul sufletesc şi conflictul de forţă între cei doi fii ai boerului, între fiul legitim, Andrei, din sângele cucoanei Iriţa, din neamul aprig şi rău al Solovenilor, şi Mitruţ, vătaf în curte, rod al unei dragoste din tinereţe a lui Isaie cu o ţărancă, Vetuţa. La moartea bătrânului, Andrei necinsteşte casa lui Mitruţ, care, desperat, se aruncă într'o fântână. E o încercare şi de studiu psihologic în acest roman, în caracterizarea tânărului degenerat, dar meritul stă în evocarea mediului unei curţi boereşti nu numai patriarhală ci şi cu drame. Sămănătoristă uneori prin material agrar dar nu şi prin atitudine, minoră şi ca intenţie şi ca realizare, esenţial anecdotică şi portretistică, nuvelistica scriitorului s'a desfăşurat mai mult într'un peisagiu urban, (*Uliţa Udricanilor, Verigheta*). Acolo unde reuşeşte însă mai bine în literatura sa miniaturistică, e

Caton Theodorian

---

[1]) Gala Galaction, *Bisericuţa din răzoare*, Viaţa rom. 1914; *Clopotele mânăstirei Neamţului*, 1926; *La ţărmul mării*, reverii şi note, Buc., 1916 (bibl. „Căminul", No. 3); *Răboj pe bradul verde*, Iaşi, ed. Viaţa rom., 1920; *Toamne de odinioară*, Buc., 1924 (bibl. Dimineţii). *Papucii lui Mahmud; Roxana; Doctorul Taifun*, 1933; *La răspântie de veacuri* (2 vol.), 1935. — romane.

în portrete, zugrăvite de altfel tot prin anecdotă, de tipuri curioase, de bătrâni maniaci şi mai ales de oameni din alte timpuri; şi, în această privinţă, literatura scriitorului are unele puncte de contact cu literatura „boerească" sau numai urbană a lui Brătescu-Voineşti şi Bassarabescu — totul povestit într'un stil cam uniform, cu singurul element pitoresc al vreunui cuvânt vechiu, oltenesc, şters ca un ban găsit 1).

M. Chiriţescu

In seria sămănătoriştilor munteni mai amintim pe M. Chiriţescu autorul a două volume *Grânarii* (1912) şi *Răsaduri* (1914) cu expresia aceleiaşi vigori fizice şi morale ca şi C. Sandu-Aldea, a unui stil violent şi bombastic, şi a unei limbi excesiv de pitoreşti şi bogate până la artificiu.

Vasile Pop

Vasile Pop a avut un rol foarte important în mişcarea propriu zisă a *Sămănătorului* mai ales prin *De dragul celor mici* (1904) şi romanul *Domniţa Viorica* (1905). Azi el n'ar mai putea interesa pe cititor decât prin faptul de a fi fost unul din exemplele cele mai tipice ale deformaţiei romantismului ţărănesc al sămănătorismului.

Gh. Becescu-Silvan

Şi romanele istorice (*Bătrânul Dan,* 1904; *Valea albă,* 1904; *Ştefan cel mare pe patul morţii* etc.) ale lui Gh. Silvan-Becescu sunt azi uitate — producţiuni romantice cu o imaginaţie violentă şi un stil bombastic şi colorat.

Alţi scriitori

I. Ionescu-Boteni ne-a dat oneste schiţe din viaţa ţăranilor din Muscel (*Casa din Muscel,* 1907, *Din satul nostru,* 1908 etc.) după cum D. N. Ciotori ne-a dat schiţe gorjene, dar mai ales poveşti şi legende (*Calea robilor,* 1912), T. Cercel, tânăr de talent, a murit înainte de a-şi fi adunat schiţele din *Sămănătorul.*

---

1) Caton Theodorian, *Prima durere,* Buc. 1906; *Sângele Slovenilor,* roman, Minerva, 1908; *Calea sufletului,* Minerva, 1909; *La masa calicului,* Buc. 1911; *Povestea unei odăi,* Buc. 191; *Cum plânge Zinica,* bibl. pentru toţi No. 889.

I. Chiru-Nanov

Ion Chiru Nanov ne-a lăsat schiţe din câmpia dunăreană şi apoi din viaţa micilor slujbaşi (*Păcate vechi,* 1910; *Aşa i-a fost scris,* 1911; *Ochiul dracului,* 1914).

N. Pora

Literatura lui N. Pora se menţine mai mult între basm şi fantastic (*Intre viaţă şi moarte,* 1912; *Intr'o noapte pe Bărăgan,* 1914; *Intr'o ţară departe,* 1925) şi, fără să fie liric, în lumea povestirii romantice de cristalizare a unor stări sufleteşti neobişnuite şi nu a observaţiei şi a creaţiei obiective prin stabilire de raporturi de consistenţă între indivizi.

M. Lungianu

După seria „cântăreţilor" sămănătorişti, satele noastre au început să-şi aibă şi „cronicarii" lor, adică observatorii realişti ai existenţei rurale şi înregistratorii în procese verbale literare ai tuturor evenimentelor locale. Pentru viaţa satelor de prin regiunea Argeşului, de pildă, nu există notar mai conştiincios decât Mihail Lungianu, cunoscător al locurilor, al limbii şi al tuturor „pricinilor".

După generalităţi de ordin didactic urmează numeroase cazuri de încălcări de hotare şi de procese, pentru a încheia că, odată cu împroprietărirea, stricarea hotarelor o să fie şi mai mult motiv de „pricini", de „svârcolire", de „nenorociri". Scriitorul nu se opreşte, fireşte, numai la hotare, ci trece şi la figurile satului, la dascălul ce-l bătea cu atâta cruzime, la înregistrarea statistică a vieţii militare, şi chiar la unele istorioare bine închegate (*Cercetare locală*), dar, mai ales, la scene din viaţa ţărănească (*La ocol, La moară, După smeură, La dans, La horă, La cărat de porumb,* etc.) cu descripţii după natură minuţioase, în care dezolează caracterul de strictă autenticitate, deşi, nu-s lipsite de o oarecare idilizare şi de optimism sistematic, dar fără fantezie, şi, mai ales, fără principiul unei noi organizări a elementelor observate în vederea unei construcţii artistice 1).

---

1) M. Lungianu, *Icoane din popor,* 1910; *La cruce,* povestiri si icoane, 1913; *Zile senine,* icoane dela ţară, 1914; *Postelnicul Cumpănă,* nuvele şi povestiri, Buc. 1914; *Gura iadului; Clacă şi robot: Mucenicii neamului,* Buc. Steinberg, 1922; *In sărbători; Sfârşituri; Insăilări,* etc.

I. C. Vissarion

I. C. Vissarion

I. C. Vissarion e unul din cei mai expresivi povestitori populari de astăzi, înzestrat cu o rară putere verbală de a reproduce realitatea şi de a însufleţi printr'un joc inimitabil toate amănuntele unei memorii inepuizabile. Trei note respiră din fiinţa în acţiune a povestitorului: vioiciunea, şiretenia şi erotismul. Cum găsim aceste note şi în ţăranii filmelor scrise, am putea recunoaşte în ele trăsăturile specifice ale ţăranului muntean în deosebire de umorul şi resemnarea filozofică a ţăranului moldovean. Cititorii îşi amintesc de neuitatul moş Dorogan, cel cu multe neveste, şi de erotismul sănătos şi mucalit al atâtor eroi ai povestirilor scriitorului. Ori cât, în deosebire de cronicari, s'ar ridica uneori dela film la compoziţii mai mari *(Privighetoarea neagră, Florica)* sau chiar la romane *(Petre Pârcălabul)*, fundamentul operei sale rămâne însă tot filmul, adică dialogul rapid, deşi prolix, prin care ni se reproduce cu voiciune o scenă, de a cărei autenticitate, din nefericire, nu te poţi îndoi; în aceste dialoguri se însufleţeşte o galerie întreagă de fini şi de naşi, de jandarmi şi de popi, de beţivi şi de cârciumari, de vrăjitoare şi de leliţe, toţi şireţi nevoe mare şi lacomi la bunurile cărnei, cu fel de fel de păţanii şi de pricini, de judecăţi şi de bătăi. Viaţa ce se desprinde este, incontestabil, impresionantă; vioiciunea depăşeşte tot ce ne-au dat povestitorii moldoveni şi invederează, dintr'odată, altă rasă. Ceea ce-i lipseşte acestui „mim" nu este talentul de a reproduce viaţa, ci neputinţa de a o transforma, de a-i da un sens estetic, organizând'o din nou după un plan personal; realismul lui e de natură cinematică; îi mai lipseşte apoi şi organizaţia, arta de a concentra, întru cât rapiditatea dialogului e copleşită şi împiedicată de prolixitate şi de limbuţie iar epizoadele întunecă firul viabil al interesului.

Ion Iovescu

In linia ruralismului muntean menţionăm şi apariţia cu totul recentă a ţăranului din Olt Ion Iovescu, autorul romanului *Nuntă cu bucluc* (1936): o nuntă de ţară, cu toată atmosfera satului, oameni în genere răi, trivializaţi, obiceiuri, chefuri, şi multă mizerie fizică şi morală — dar într'o limbă de o noutate ce te ulueşte sub o violentă deslănţuire de cuvinte necunoscute, de zicale, de glume; o comoară de folklor şi de umor rău, aprig, fără poezie, al oamenilor dela câmp şi dela baltă.

---

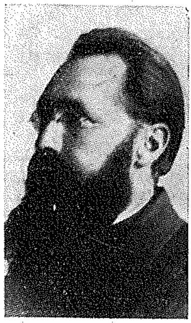
1) I. C. Vissarion, *Draci şi strigoi*, legende 1899; *Fără pâine*, Buc., 1912; *Mârlanii*, Buc. 1912; *Nevestele lui Moş Dorogan*. Buc. 1913; *Privighetoarea neagră*, Buc. 1916; *Florica*, Buc. 1916; *Ber Căciulă*, povestiri Buc., 1920; *Maria de altă dată*. nuvele, 1921; *Petre Pârcălabul*, roman, 1921; *Vrăjitoarea*, nuvele, 1921; *Sub călcâiu*, note din timpul ocupaţiei, Buc., Cartea rom. 1922.

4. — Sămănătorismul ardelean

I. Agârbiceanu

După cum M. Sadoveanu este expresia cea mai tipică a sămănătorismului moldovean şi C. Sandu-Aldea a sămănătorismului muntean, — tot aşa şi părintele Ion Agârbiceanu este exponentul esenţial al sămănătorismului ardelean. Inainte de a face parte dintr'o mişcare literară fatal vremelnică, sămănătorismul se integrează însă în însăşi literatura ardeleană. A vorbi de dânsul înseamnă, aşa dar, a face, din nevoi metodologice, distincţii bazate mai mult pe criterii cronologice, căci, pe când în regat, înaintea apariţiei sămănătorismului, exista o literatură cu atitudini diferenţiate, şi chiar în timpul acţiunii sale, el se lovia de o rezistenţă ce avea să birue, în Ardeal situaţia era şi mai este cu totul alta: literatura ardeleană e o literatură fundamental sămănătoristă în sensul lui N. Iorga, adică al unei „literaturi ce pleacă şi se îndreaptă spre popor"; singura ei evoluţie se schiţează numai sub raportul tecnic şi al talentului dar nu şi ca înfăţişare generală. Desvoltată în alte condiţii decât literatura din regat, literatura ardeleană e puternic regională, reflectând condiţii locale fundamental deosebite de cele dela noi. Expresia ei cea mai pregnantă a fost literatura lui I. Slavici.

Caracteristicele acestei literaturi sunt negreşit: sănătatea etică împinsă până la tendenţă şi didacticism; postulatul naţional manifestat în mod agresiv tocmai din pricina comprimării lui; regionalismul, din cauza izolării vieţii ardelene de adevărata bază de desvoltare a vieţii naţional româneşti. Prin acumularea amănuntelor, prin lipsa gradării efectelor, prin neputinţa aşezării povestirii în deosebite planuri, în vederea perspectivei necesare, prin limba dialectală şi prin servitudinea faţă de realitatea imediată, ea este însă inferioară sub raportul estetic; idealistă prin materialul întrebuinţat, prin felul de a înţelege viaţa ca o luptă pentru libertate politică şi morală, această literatură e realistă prin tecnică şi ne-a dat chiar cea mai puternică operă realistă din literatura noastră, pe *Ion* al lui L. Rebreanu. Ceea ce-i dăunează, cu deosebire, este însă lipsa influenţei franceze, din care putea învăţa ordinea, claritatea, compoziţia, măsura.



I. Agârbiceanu

I. Slavici

In cadrele acestor consideraţii aplicabile întregii literaturi ardelene se aşează şi literatura părintelui I. Agârbiceanu (n. 1882) dela primul său volum *Dela ţară*, atât de bine primit de critica sămănătoristă şi până la ultimele lui romane. Dela început, scriitorul dovedeşte darul creaţiei vieţii prin mişcare, mulţumindu-se să ne fixeze cinetic „tipurile" caracteristice ale vieţii ardelene (cum sunt de pildă, *Moş Tanase, Cula Mereuţ*). Deşi în mişcare şi dialog, viaţa este văzută numai prin aspectele ei exterioare şi incidentale şi nu pe dinăuntru, prin conflicte sufleteşti; cu tot dinamismul lor, schiţele sunt lipsite de interes dramatic.

Şi celelalte volume de nuvele şi schiţe ale scriitorului, *„Din clasa cultă"* şi *„Două iubiri"*, rămân în brazda povestirilor din *„Dela ţară"*, zugrăvind aceleaşi figuri luate din cadrele vieţii locale, dar nu numai pe dinafară, cum era *Cula Mereuţ, Căprarul* sau *Dan Jitarul*, ci şi pe dinăuntru, prin analiză; fără să-şi pună încă eroii în conflicte sufleteşti. Peste întreaga operă a lui I. Agârbiceanu se ridică însă din această epocă două nuvele: *Luminița* și *Fefeleaga*, strajele înaintate ale unei literaturi ce se menține sub forma de isvod al satului ardelean prins în icoanele lui cele mai caracteristice: popă, dascăl, cârciumar, babe, ciobani, țărani etc... și chiar în toate stârpiturile lui (cum e *Copilul Chivei*, *Nica* „cea cu ochi albaștri, ca o cicoare trasă de soare", *Sănduța*, bătrâna ce se crede urmărită de necuratul; sau cerșetori ca *Teleguț*, *Fișpanul*, *Prăginel...* tipuri numai din volumul *In întuneric*). E neîndoios că toate aceste tipuri trăesc, dar e tot atât de neîndoios că îndărătul lor se resimte intenția moralizatoare a scriitorului; chiar numeroșii alcoolici ce mișună pretutindeni par o exhibiție antialcoolică. Lupta de rasă este iarăși evidentă; lirismul moldovean ce transformă totul în valul lui de poezie este înlocuit cu un tendenționism, care isbutește să deformeze realismul mult mai puternic al acestei literaturi. Depășind prin putere de observație și putere de a reda viața reală pe toți ceilalți sămănătoriști, activitatea mai nouă a scriitorului nu s'a mărginit numai la schiță și nuvelă, ci s'a îndreptat, în chip firesc, spre roman și s'a realizat încă din 1914, în creația epică a *Arhanghelilor...* Cu toată notația destul de topică, interesul nostru urmărește mai mult cadrul social, în care se desfășoară acțiunea romanului: prosperitatea „băei" dela Văleni se răsfrânge asupra vieții tuturor Vălimărenilor coprinși de setea de îmbogățire. Postulatul moralei creștine domină, ca de obiceiu, întreg romanul și nu împotriva lui am putea protesta, cât timp rămâne infuz și animator: tendința numai și discursivitatea stânjenesc. Tot astfel în *Legea trupului* drama sufletească a tânărului Ion Florea, ce se sbate între iubirea pentru Olimpia Grecu și pentru fiica ei Mărioara, ar fi fost mai patetică, dacă n'ar fi stânjenit'o atitudinea morală și moralizatoare a scriitorului, evidentă în toate manifestările sale; drama se strecoară, de altfel, ca totdeauna, într'un complex de împrejurări locale și de lupte naționale între Unguri și Români. Din nefericire, și acest studiu social și psihologic, solid, cu toată tendința lui,

se rezolvă în aceeași inexpresivitate stilistică și insuficiență verbală [1]).

L. Rebreanu

Adevărata situație literară a lui L. Rebreanu (n. 1885) începe după războiu odată cu *Ion*. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila desvoltare a unui scriitor, care a început și a continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar și fără indicații de viitor.

Nici *Golanii*, nici *Răfuiala*, nici *Frământări*, nici *Calvarul* (scris în timpul războiului) nu conțin altceva decât elementele unei literaturi curente, în care amănuntul nu se ridică până la estetic.

L. Rebreanu

Creator obiectiv prin îngrămădire de amănunte și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decât după un număr destul de mare de pagini. Insuficiența scriitorului în nuvelă e vizibilă chiar și în ultimul volum de nuvele *Cuibul visurilor* (1927), din care unele sunt scrise după războiu. Dacă am voi, totuși, să legăm apariția lui *Ion* și, mai ales, a *Pădurii spânzuraților*, de un semn premergător, ar trebui să ne referim doar la *Ițic Ștrul, dezertor*, singura nuvelă ce afirmă un scriitor.

In cele mai multe conștiințe, sămănătorismul se confundă cu țărănismul și lupta împotriva lui cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură. Prețuirea unanimă cu care a fost primită apariția lui *Ion* (1920) a dovedit că nu s'a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atât de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele. Pornind dela acelaș material țărănesc, *Ion* înseamnă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

---

[1]) I. Agârbiceanu, *Dela țară*, 1906; *Două iubiri*, nuvele, 1906; *In clasa cultă*, nuvele, 1909; *In întuneric*, 1910; *Prăpastia*, 1910; *Datoria*, (1914); *Arhanghelii*, roman, 1914; *O zi însemnată; Popa Man*, Buc. 1920; *Luncușoara in Paresemi*, nuvele, 1920; *Spaima*, 1922; *Păcatele noastre*, 1921; *Trăsurica verde*, 1921; *Ceasuri de seară*, 1921; *Zilele din urmă ale căpitanului Pârvu*, ed. P. Suru, 1921; *Robirea sufletului; Chipuri de ceară*, 1922; *Diavolul*, 1924; *Dezamăgire*, nuvele, 1925; *Visurile*, 1925; *Singurătate; Legea trupului*, roman, 1926; *Legea minții*, Alcalay, 1927.

Formula lui *Ion* este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă lipsită de strălucire artistică și de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi.

Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardealului, care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație dela simplul vagabond până la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești cu o faună bogată în exemplare variate. Cu un material aparent haotic, cu epizoade numeroase ce se pun de-a-curmezișul, romanul se organizează, totuși, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui Ion.

Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală și, mai ales, o voință imensă: nimic nu-i rezistă; în fața ogorului aurit de spice, e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț. Cum dragostea devine și ea o armă călită în vâlvătaia acestui foc ce-l încinge, prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pământ dintre Ion și socru-său, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. In luptă omul nobil și milos dispare, pentru a nu lăsa decât fiara, așa că cele două voințe se încordează în sforțări uriașe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru câțiva bulgări de pământ, simbol al zădărniciei omenești. Dacă în Ion se simte, poate, voința de a crea o figură simbolică, mai mare

decât natura, ce depășește tendința spre nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi — atât de numeroși — sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele și slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare. *Pădurea spânzuraților* (1922) unul din cele mai bune romane psihologice române, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conștiință, — e un studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului. In nici un moment Apostol Bologa nu devine un „naționalist" militant, nu vorbește de „patriotism" sau de România mare; cazul lui de conștiință se sbate mai mult în cadrul unei incompatibilități morale și omenești. Epizodul Ilonei, cel mai patetic, de altfel, din tot romanul, complică, negreșit, mersul liniar al dramei sufletești, dar tocmai din această complicație vedem fuga scriitorului de procedeul mecanic și simplificator și nevoia lui de creator obiectiv de a se împlânta în realitatea totdeauna complicată și nu fără contradicție. Misticismul eroului poate fi, de asemeni, discutat, și, mai mult decât un efect convenit al războiului, poate fi privit ca o influență a literaturii rusești; ori cum, scriitorul a știut să-i dea rădăcini adânci în copilăria eroului și să strămute întreaga problemă a conversiunii lui Bologa în planul unor forțe obscure și profunde, care lucrează mai puternic decât conceptele abstracte: al „patriei" sau al „naționalismului".

Pe baza fanteziei că bărbatul și femeia se caută în vălmășagul vieții și că trebuesc șapte vieți pentru a realiza unitatea inițială e construit romanul cu șapte caturi suprapuse *Adam și Eva* (1924). Autorul ne descrie, astfel, cele șapte încarnări succesive ale lui Toma Novac, goana lui prin timp și spațiu din adâncul milenar al civilizației indiene și până în epoca noastră, după principiul feminin, cu care tinde să se integreze în viața spirituală. Cu aceasta se încheie partea ocultă a romanului, pe care o urmărim cu temere; deși nu sparge vasele corintice cu care umblă, scriitorul nu are însă nici bogăţia metafizică, nici poezia fantastică a lui Eminescu din *Sărmanul Dionis*, necesare unui astfel de subiect. După ce scăpăm de această spaimă, intrăm în defileul oglinzilor paralele, în care o idee unică se răsfrânge de şapte ori în şapte civilizaţii. Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne şi Ileana ne transportă, astfel, în civilizaţia indiană, egipteană, asiriană, romană, în evul mediu, în timpul revoluţiei franceze şi în zilele noastre. Deşi, după cum am mai arătat, talentul scriitorului nu se simte bine în cadre înguste, aici, fie prin evoluţia talentului, fie prin prezenţa unui suflu epic unitar ce leagă cele şapte epizoade într'un sistem planetar în strânsă dependenţă, realizarea e apropiată. Procedeul rămâne, de altfel, cel obişnuit scriitorului: realismul împins până la brutalitate şi chiar până la cruzime sadică *(Hamma)*. Cum ideia este unică, variaţiile ei de expresie nu puteau fi decât neînsemnate; ceea ce se schimbă este numai decorul, civilizaţiile şi epocile, în care se realizează ideia căutării infructuoase a eternei perechi omeneşti.

Lăsând la o parte *Ciuleandra* şi *Jar*, două romane citadine, fără strălucire, L. Rebreanu, şi-a reluat în *Răscoala* firul marei creaţii epice pornit cu *Ion*. Ori cât ar fi de inutilă o bună parte a primului volum, în pregătirea atmosferii mai mult urbane a răscoalei, tot ce priveşte răscoala în sine vădeşte aceeaşi magistrală putere de evocare realistă prin îngrămădirea amănuntelor şi epizoadelor, aceeaşi destoinicie a mânuirii maselor — care fac din L. Rebreanu cel mai mare creator epic al literaturii noastre[1].

---

[1] L. Rebreanu, *Frământări*, 1912; *Golanii*, 1916; *Mărturisiri*, 1916; *Răfuiala*, 1919; *Calvarul*, 1919; *Ion*, 1920; *Catastrofa*, 1921; *Pădurea spânzuraţilor*, 1922; *Norocul*; *Adam şi Eva*, 1924; *Ciuleandra*, 1927; *Cuibul viselor*, 1927; *Crăişorul*; *Jar*; *Răscoala*.

II

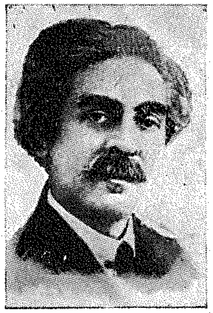
POEZIA EPICĂ URBANĂ

1. Consideraţii generale.

Intitulând acest capitol „poezia epică urbană" nu înseamnă că fixăm aici punctul de plecare al formaţiei literaturii urbane, de oarece, după cum am arătat chiar dela început, ea a pornit cu mult înaintea mişcării sămănătoriste şi, după cum am văzut în cursul desvoltărilor de până aici, în însăşi această mişcare s'au făcut încercări de epică urbană destul de numeroase, ca, de pildă, unele romane ale lui Mihail Sadoveanu, *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu sau *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, etc. Uneori de mare amploare, împinse chiar până la frescă, aceste încercări sunt, totuşi, expresia unei atitudini lirice, şi, când vor să fie sociale, pun problema sămănătoristă a inadaptării ruralului într'un mediu urban, a condiţiei poetului sau artistului în sânul societăţii burgheze, a substituirii boerimii prin clasa ciocoilor, arendaşilor, străinilor, într'un cuvânt, pornesc fie dintr'o nemulţumire personală, fie dintr'o exaltare lirică „duioasă" şi „pioasă" a vechei societăţi patriarhale, a boerimii de odinioară în proces de descompunere. O astfel de literatură nu e o epică cu adevărat urbană; ea nu-şi pune ca scop descoperirea „poeziei urbane", a specificului orăşănesc, privit fără ură dar şi fără exaltare lirică, ci dintr'un simplu interes de cunoaştere. Fără să aducă prin sine nicio calificaţie estetică, prezenţa „urbanului" impune o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă şi, oricât ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*, posibilă numai dela anumite forme de civilizaţie. Materialul prim e însă o problemă, în definitiv, tot secundară; atitudinea scriitorului faţă de dânsul are o importanţă mult mai mare, atitudine, care nu mai este lirică, ci cu diferite variaţii şi pe măsura unor talente inegale, mergând dela realismul plat la creaţia obiectivă a literaturii lui L. Rebreanu, rurală încă, sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, pur urbană. Punând chestiunea nu numai pe urbanism, ci mai ales pe creaţie epică, după consideraţiile făcute în cursul volumului de faţă, înseamnă că în capitolul precedent am încheiat ciclul literaturii moldovene, sămănătoristă prin esenţă, poetică, lirică, chiar atunci când vrea să fie urbană. In capitolul de faţă părăsim, aşa dar, aproape cu desăvârşire epica moldoveană, deviaţiune a unor mari forţe lirice, exprimate odinioară în Alecsandri şi Eminescu, şi acum într'o bogată serie de povestitori, dintre care Hogaş şi Mihail Sadoveanu sunt exponenţii cei mai caracteristici. Incepând studiul literaturii urbane, înregistrăm totodată şi descătuşarea de lirism şi evoluţia spre adevărata poezie epică de creaţie obiectivă realizată mai ales prin literatura munteană şi ardeleană, la capătul căreia ar fi Hortensia Papadat-Bengescu şi Liviu Rebreanu (pe care l'am studiat însă în capitolul precedent, integrându-l după conţinut în literatura ardeleană, excluziv rurală).

2. Epica socială şi de satiră socială.

V. Demetrius Realist meticulos, V. Demetrius (n. 1878) şi-a făcut un domeniu „literar" din observarea mahalalei Capitalei, în tot ce are mai comun, în tendinţa nu totdeauna realizată de a scoate poezia din umil. Dar şi această tendinţă de idealizare pare numai intermitentă; ceea ce domină în scriitor este instinctul de a înregistra, statistic aproape, fără scop materialul brut al observaţiilor sale dintr'o lume, pe care o cunoaşte bine, negreşit, şi de a ne prezenta, obiectiv de altfel, dar fără selecţie şi fără spiritul animator, care, singur, coordonează materialul de observaţie pentru a-i da un sens estetic, o mohorîtă privelişte a vieţii de periferie bucureşteană. In mai multe volume de nuvele şi în vreo 7—8 romane, V. Demetrius s'a pus, astfel, tihnit şi metodic să ne povestească marea mizerie şi micile bucurii ale acestei vieţi umile, fără soare, din care, mai expresive sunt, în laturi diferite, *Tinereţea Casandrei* şi *Monahul Damian* 1).

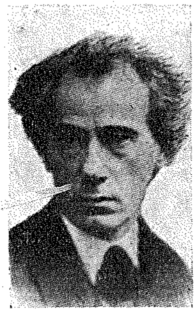


V. Demetrius

---

1) V. Demetrius, *Tinereţea Casandrei*, roman, 1913; *Puterea farmecelor*, nuvele, 1914, „Bibl. p. toţi", No. 825; *Dragoste neîmpărtăşită*, nuvele, 1919; *Cântăreaţa*, nuvele, 1916; *Oraşul Bucuriei*, roman, Buc. 1920; *Păcatul rabinului*, roman; *Şcoala profesională*, *Arhiereul Gherasim*, nuvele, Bibl. „Căminul", No. 9; *Strigoiul*, nuvele, Buc. 1920; *Matei Dumbărău*, roman, 1920; *Pentru părerea lumii*, 1921; *Domnul Colonel*, roman, 1920; *Povestiri şi Poveşti*, 1922; *Vagabondul*, 1922; *Unchiul Năstase şi nepotul său Petre Nicodim*, roman, 1923; *Norocul cuçoanei Frosa*, nuvele, 1926; *Vieţi sdrobite*, roman, 1926; *Monahul Damian*, etc.

C. Ardeleanu *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa,* romanul ce l'a făcut cunoscut pe C. Ardeleanu, e o contribuţie la studiul mahalalei sub raportul sufletesc. Scriitorul porneşte totuşi dela atmosfera fizică; mahalaua Broştenilor, cu toate noroaele şi turpitudinile ei, casa în care se desfăşoară acţiunea, cu toţi numeroşii ei locatari, sunt descrişi cu destul de multe amănunte, pentru a deştepta impresia banalităţii şi a lipsei de interes şi, totuşi, cu prea puţine pentru a trezi poezia şi simbolul ce aţipesc în imponderabile. Stâncă, de care se lovesc, de astfel, mai toţi realiştii ticniţi, dominaţi şi îngropaţi sub movila micilor lor notaţii din care nu se mai pot ridica. Pentru a da o semnificaţie acestei pulberi necurate, trebue intensificată până la înălţarea ei la poezie. La jumătate de drum şi fără suflul animator al amănuntului, realismul obişnuit se târăşte într'o platitudine şi vulgaritate ce încătuşează desfăşurarea forţelor sufleteşti, singurele ce interesează. Mahalaua scriitorului nu e mahalaua obişnuită a „satiricilor, adică nu e compusă din cârciumari, cetăţeni turmentaţi, agenţi electorali, mici negustori cu pretenţii şi teorii politice, uşor de caricaturizat, ci din simpli lucrători tăbăcari, din oneşti cismari, din meseriaşi modeşti, în care „civilizaţia" nu şi-a precipitat descompunerea, şi, în mijlocul cărora — şi în aceasta constă şi subiectul şi originalitatea romanului — asistăm la declasarea câtorva exemplare omeneşti venite din stratele sociale superioare, — cu deosebire a consulului Sălceanu, prin alcoolizare, unde se străvede influenţa literaturii ruse. Puterea de observaţie a scriitorului, reală pentru un anumit mediu, mai are, aşa dar, mult de străbătut în sensul organizării ei în opere trainice şi, cu deosebire, în sensul formalismului estetic.



C. Ardeleanu

Aceleaşi observaţii rămân întregi şi faţă de celelalte romane, fie ele mai pretenţioase, de aspecte dostoiewskiene, cum

e *Am ucis pe Dumnezeu,* cu atâtea crime sadice, fie ele alcătuiri mai modeste cum e *Casa cu fete;* material brut, uneori filmat, prezentat în aspectul lui exterior şi cu înclinare spre abject 1).

I. Peltz I. Peltz (n. 1899) a debutat cu *Fantoşe văpsite* (1924), scurte poeme acide, sarcastice, sinistre chiar, isvorîte dintr'o atitudine pamfletară — ce s'a organizat apoi în *Viaţa cu haz şi fără a numitului Stan* (1929), în care „ideia" şi „invenţia" răscumpără atitudinea. Omul se vrea original, inedit şi se regăseşte în nenumărate exemplare, iată povestea lui Stan. „Are să fie ghiduşar... Are să iubească neam rău de femei. Are să moară de prea multă inimă" — iată zodia lui Haim Vraciul din *Horoscop* (1932), în care scriitorul începe să-şi delimiteze mediul, al mahalalei evreeşti, — al ghetto-ului — al ceinăriei, al barului ieftin, al bordelului şi tonul de fatalitate ce-i străbate toate paginile.

I. Peltz

Lucrări, totuşi, de început, digitaţie epică. Adevăratul destin literar al lui I. Peltz se fixează definitiv abia în *Calea Văcăreşti* (1934) şi în *Foc în hanul cu tei* (1935), în care realismul minuţios e numai o formulă aparentă. Creaţia lui nu este, în realitate, obiectivă şi nu se integrează în epicul pur ca opera lui L. Rebreanu. Originalitatea lui nu stă în acumularea amănuntelor ci în suflul liric ce le dă o coeziune de ordin pur sufletesc. I. Peltz este un mare poet liric realizat într'un material degradat, în mizeria fizică şi morală, în suferinţă, boală, moarte. Cu toată înregistrarea amănuntelor respingătoare ale cancerelor, tuberculozelor, tumorilor, dementelor, haloul lor poetic le nimiceşte desgustul şi ne trezeşte numai

---

1) C. Ardeleanu, *Rusia revoluţionară,* schiţe şi nuvele, 1918; *Rochia albă,* 1921; *In regatul nopţii,* nuvele, 1923; *Pe străzile Iaşului,* nuvele; *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa,* roman, 1926; *Am ucis pe Dumnezeu; Casa cu fete; Pescarii; Viermii pământului; Viaţă de câine* (1936).

sentimentul solidarităţii umane în suferinţă şi moarte. Deşi acţiunea romanelor lui se desfăşoară de obiceiu în promiscuitate şi supralicitaţie sexuală, adică în semnele cele mai materiale cu putinţă, talentul scriitorului stă totuşi în mânuirea elementelor sufleteşti. Nu există prostituată, haimana sau negustor ambulant, în care, alături de imoralitatea vieţii cotidiene, să nu sălăşluiască un suflet bântuit de toate furtunile sorocite substanţei lui impalpabile. In fiecare e o năzuinţă, o durere morală, o iubire, o pasiune nobilă, într'un cuvânt, un germen de poezie ce-l luminează şi-l transfigurează. Lutul fiinţii lor nu e opac; combustiunea sufletească îi dogoreşte şi-i transcende. Peste viaţa de bordel sau de bar se adaugă suprarealitatea vieţii interioare de visare şi peste exuberanţa orgiilor se aşterne tristeţea. I. Peltz este cel mai mare producător de tristeţe din literatura noastră, o tristeţe pur spirituală, scoasă nu din boală sau mizerie, ci din conştiinţa caducităţii individuale şi universale. După ce se curăţă de alcool şi de spasm sexual, când se regăsesc numai cu ei, toţi eroii lui se mistue de regretul vieţii măcinate fără rost şi se închid în monomanii, îmbătaţi de narcoticul unor iluzii mai necesare decât alcoolul şi sexualitatea.

De o tecnică defectuoasă, în ultima sută de pagini din *Nopţile domnişoarei Milly* (1936) ni se povesteşte o dragoste ilogică până la demenţă, pe care n'o putea zugrăvi decât un dibaciu mânuitor al substanţelor toxice ale sufletului, impalpabile şi absurde, nu prin analize psihologice, ci prin operaţia infuziunii poetice, — adevărata notă caracteristică a talentului scriitorului.

Cu diversiunea romanului *Actele vorbeşte* (1935), de moravuri fiscale provinciale, cu tipuri caricaturale, cu un umor real dar prea mult exploatat, şi celelalte două romane ultime *Ţară bună* (1936) şi *Deabuşilea* (1936) (deşi mediul nu mai e ghetto-ul) purced din vechea vână epico-lirică a tratării în frescă, fără compoziţie, bolizi rupţi din masa incandescentă a epopeei începută cu *Calea Văcăreşti*, cu un suflu mai ostenit şi cu intenţii simbolice întorcând spre didacticism o mare forţă de însufleţire ce trebuia ferită de astfel de generalizări oricât de generoase ar fi ele.

George M.-Zamfirescu Chiar din *Madona cu trandafiri* (1931) se străvăd elementele esenţiale ale personalităţii literare a lui George Mihail-Zamfirescu: romantismul atitudinii şi pornirea spre viziunea halucinantă. Romantismului i se datoreşte ostilitatea sau, mai bine zis, oroarea faţă de provincia nivelatoare şi distrugătoare de individualitate. In loc să şi-o arate însă prin mijlocul observaţiei directe ca atâţia romantici şi chiar realişti, el o proectează sub forme apocaliptice în scene ce depăşesc cu mult ţelul şi contrazic normele creaţiei obiective în şarja grotescă şi chiar macabră a unui lirism biciuit.

G. M.-Zamfirescu

In marea frescă a *Maidanului cu dragoste*, (1933) calităţile şi defectele sporesc. Romanul se încadrează în vechea lui literatură *(Domnişoara Nastasia)* de exaltare a mahalalei bucureştene cu poezia şi „cavaleria" ei. Prima jumătate a volumului întâi redă admirabil atmosfera mahalalei cu o mare putere de evocare lirică, valabilă întrucât e trecută prin sensibilitatea vibrantă a micului său erou; în aureola poeziei ei, întregul roman e străbătut de o galerie de tipuri foarte vii (Fane, cavalerul mahalalei, bătrâna desfrânată Safta, ţiganul Gore, grecul Tino Stavros, Tănăsică, oloaga Tinca, Mădălina cu piciorul de lemn, Maro, Salomia, rusul mistic Ivan, Fana, Nedu, Domnica, Rel, Bela, Fofoloaga, etc.). Dacă transfigurarea mahalalei printr'un mare suflu liric se efectuiază la început într'o creaţie vie şi interesantă, vechile defecte ale scriitorului reapar în cursul povestirii şi mai crescute. Viziunea ia pe încetul

---

[1] I. Peltz, *Fantoşe văpsite*, 1924; *Viaţa cu haz şi fără a numitului Stan* (roman) 1929; *Horoscop*, 1932; *Amor încuiat*, 1933; *Calea Văcăreşti*, 1934; *Foc în hanul cu tei*, 1935; *Actele vorbeşte*, 1935; *Nopţile domnişoarei Milly*, 1935; *Ţara bună*, 1936; *Deabuşelea*, 1936.

caracterul unei lumi apocaliptice, în nicio legătură cu realitatea, monstruoasă prin neverosimilitate. Grotescul, sensualismul inestetic, patosul viziunii şi al expresiei bombastice anulează partea a doua a acestui roman. Pe lângă misticismul social al dragostei faţă de cei mici, de influenţă rusească, prezentă în întreaga lui literatură, se mai adaogă la urmă (ancheta judiciară a asasinării Saftei) şi o şarjă pamfletară împotriva justiţiei şi în genere a ordinii sociale de cel mai strident efect artistic... Ancheta se continuă şi în celălalt roman al *„Barierii"* (tot în cartierul atelierelor Griviţa) intitulat *Sfânta mare neruşinare* (1936) fără substanţă epică nouă în prima sa parte cu acelaşi pansexualism şi situaţii arbitrare în partea a doua — atenuate totuşi şi de sensibilitatea vibrantă a lui Iacov, devenit acum puber şi de suflul larg de umanitate ce susţine o construcţie atât de şubredă [1]).

Klopştock

Cele două volume *Feciorul lui Nenea Tache Vameşul* (1934) ale Sărmanului Klopştock sunt mai mult pitoreşti decât sociale. Mahalaua bucureşteană şi-a găsit în acest ciudat scriitor un zugrav mai mult decât un poet sau un romancier, tonul ne fiind nici liric, nici epic, ci al unui descriptiv copios într'o limbă saturată de coloare şi fără frână artistică.

Dem. Theodorescu

Satira romanului *Cetatea idealului* (1920) a lui Dem. Theodorescu nu iese din simpla prezentare a contrastului dintre „idealismul" şi „patriotismul" aparent al eroilor romanului din timpul neutralităţii şi egoismul şi spiritul de afaceri real. Admirabilă armă de luptă în ciocnirea ideilor, prin faptul afirmaţiei unei superiorităţi principiale, ironia este un agent de disolvare a creaţiei, care nu poate porni din atitudinea vizibilă a artistului, ci din supunere la obiect. Din galeria vioae de fantoşe reţinem doar figura lui Gonciu, a „admirabilului" Gonciu (pentrucă şi aici intenţia scriitorului se trădează), asistent nelipsit, dar şi dezinteresat, al tuturor manifestărilor lumii bune, dicţionar enciclopedic al tuturor ştiinţelor, genealogist şi heraldist, arbitru al bunului gust, care — după ce a participat la întrunirile cele mai „selecte" din saloanele mari, noaptea, târziu, neştiut de nimeni, se înfundă în mahalaua lui îndepărtată dinspre cimitirul Sf. Vineri, la maică-sa, spălătoreasa, şi se culcă „sub plapuma verde, cârpită cu petece negre".

In *Sub flamura roşie* (1927) scriitorul ne dă epoca de după pace, în zorii comunismului ameninţător dacă nu şi biruitor. Progresul e neîndoios din toate privinţile; tonul nu mai e ironic şi superior, ci se scoboară în însăşi inima acţiunii; abia ici şi colo câte un comentar, din ordinea intelectuală, teoretizează situaţii, care nu trebuiau să se desprindă decât din simpla lor prezintare. Romanul se desfăşoară în două planuri, în planul mişcării socialiste, care, oricât de inconsistentă ar fi personalitatea conducătorului Vasile Stancu, prin jocul unor pasiuni reale, e cu mult cea mai interesantă; şi, în al doilea rând, în planul „lumii mari" din jurul d-nelor Mihailidis şi Angèle Mischianu, în care tonul ironic îşi supravieţueşte încă.

Scriitorii ar trebui să înţeleagă că nu interesează decât viaţa în elementul ei sufletesc aşa că aventurile bătrânei d-ne Angèle Mischianu cu tânărul Georges nu pot servi decât ca gravuri licenţioase. Zugrăvirea figurii pasionate a Firinei, ce se sbuciumă între idee şi isterie, a d-nei Sartirelli, fostă vânzătoare de plăceri, acum retrasă în viaţa privată şi devenită fireşte „moralistă", silueta pitorească a lui Iancu Pelerină, cel mai bun cunoscător al poeziei lui Baudelaire dela cafeneaua Imperial şi client al Azilului de noapte, arată vigoarea portretistică a romancierului.

In *Robul* (1936), ultimul roman, ironia şi tonul superior au dispărut; satira socială s'ar părea că s'a obiectivat dar neverosimilitatea exagerată a faptelor o fixează în şarjă, ceia ce e un rău; nici stilul de ziaristică literaturizată (nu în genul cursiv al lui N. D. Cocea, ci cu reminiscențe argheziene) nu-l ajută [1].

---

[1]) G. M. Zamfirescu, *Flamura albă*, 1924; *Gazda cu ochii umezi*, 1926; *Madona cu trandafiri*, 1931; *Maidanul cu dragoste*, 1933; *Sfânta mare neruşinare*, 1936.

N. D. Cocea Poziția paradoxală a lui N. D. Cocea e de a fi fost o viață întreagă promontorul manifestărilor avangardiste în artă și de a fi debutat în literatură cu *Vinul de viață lungă*, un mic roman onest, de factură sămănătoristă, întârziat cu cel puțin două zeci de ani. Romanele ce i-au urmat: *Fecior de slugă* (1933), *Pentru un petec de negreață* (1934), *Nea Nae* (1935), deși cu teme tot sămănătoriste — arivismul, ratarea — tind la marea satiră socială a vieții noastre publice. Mijloacele cunoscute ale pamfletarului atât de prețuit înainte de războiu își găsesc, în sfârșit, o întrebuințare estetică pe gustul mulțimii mărunte ce se vede răsbunată în chipul cel mai convențional și mai popular cu putință în onestitatea ei obscură și nerăsplătită.

N. D. Cocea

Alți scriitori Din numărul destul de mare al romancierilor sociali, mai semnalăm pe D. V. Barnoschi, care, cum se întâmplă de obiceiu în acest gen literar sub pretextul moralei, cultivă exibiția sensuală în maniera uitatului Radu Cosmin; în unele romane, evocări istorice *(Mărturisirea trupului, Neamul Coțofănesc, Rumilia* — apoi *Cărvunarii, A suta necredință, Conspirația Dărmănescului* etc.). Octav Dessila (n. 1897), specializat de mult în romanul social, de mare frescă și cu întâmplări complicate *(Dragomir Valahul, Zvetlana, București, orașul prăbușirilor, Noroiu, Neastâmpăr, Turbă)*.

---

[1] Dem. Theodorescu, *Cetatea idealului*, 1920; *Sub flamura roșie*, 1927; *Robul*, 1936.

3. Epica umoristică și satirică

I. A. Bassarabescu Primul aspect al literaturii lui I. A. Bassarabescu e preferința lui pentru natura moartă, observația meticuloasă cu care, ca un ochiu în fațete de insectă, înregistrează cele mai mici obiecte din jur și, mai ales, deformațiile lor.

Notațiile sunt îngrămădite fără niciun scop sau cu un scop atât de mărunt încât mijloacele trec în primul plan al interesului cititorului. Deși problema stilului scriitorilor nu ne oprește decât la urmă și numai dacă ne oferă vre-o particularitate, la I. A. Bassarabescu ea prezintă o importanță atât de mare încât se impune dela început aproape ca un determinant al fondului. Intr'o literatură senzațională, lirică, plină de culoare, ce trăește mai mult prin adjectiv, cum e literatura sămănătoristă și, în genere, o bună parte a literaturii române, impresionează stilul nud, fără calificative, antiseptic al scriitorului.

I. A. Bassarabescu

Ceva din atmosfera lui I. Al. Brătescu-Voinești și ceva din atitudinea lui Caragiale, iată formula talentului lui Bassarabescu, aplicată anume la mediul micii boerimi sau burghezii, cu oarecare hrisoave, cu oarecare resturi de pământ ce se topesc *(Un dor împlinit, Casă grea, Dânsa)*. Și în *Vulturii* și în *Emma* și în o parte din *Pe drezină* și în alte câteva schițe găsim aceiaşi atmosferă de familie cu legături de solidaritate, cu toate greutăţile măritişului fetelor, cu surori ce se devotează din dragoste, cu fraţi ce duc în spinare greutăţile unei întregi case, — mediu, de obiceiu provincial, de boernaşi scăpătaţi, de mici funcţionari, pensionari, văduve, cu note atât de precise şi cu o insistenţă atât de categorică, încât ne dă impresia unei „familii" româneşti cu trăsături caracteristice, cu un „specific naţional" urban. Studiul familiei pleacă, de altfel, dintr'o dragoste de familie, — ceea ce se vede în schiţe ca *Revedere, Acasă, Eder* etc., singurele ce-şi îngădue şi un mic accent liric faţă de copilărie şi din evocarea mediului, în care s'a desfăşurat ea. In afară de „natura moartă" şi în afară de „studiul familiei" mai găsim şi studii de caractere (Ana din *La vreme*), studii de temperamente, al timidului, de pildă, *(Perseanu* sau *Rache)*, anecdote *(Străinul, Socrate)*, prinse sub proecţia unei ironii neîndreptăţite. I-au lipsit acestui scriitor marele suflu epic, fantezia, puterea de invenţie pentru a ne da o largă frescă a vieţii de familie orăşeneşti [1]).

Al. Cazaban

Dacă ar fi să ţinem seamă numai de natura ei psihologică, fără alte consideraţii estetice, literatura lui Al. Cazaban se prezintă ca o reacţiune împotriva sămănătorismului moldovean, pe de o parte, prin lipsă de duioşie şi de lirism iar, pe dealta, printr'o atitudine, oarecum, duşmănoasă faţă de ţărănime. Lipsa de duioşie şi de lirism se traduce printr'un realism uscat. Cu toate încercările de roman *(Un om supărător)*, literatura lui cea mai isbutită se limitează în cadrul schiţei, mai ales vânătorească sau din viaţa hoinară, — acidă, sterilizată, şi nu fără oarecare vigoare prin sobrietatea expresiei. Umanitatea din unele *(Grija stăpânului*, etc.) e înlocuită cele mai adese printr'un ton de amărăciune, de dispreţ şi de răutate; cum sarcasmul scriitorului se revarsă şi asupra ţăranilor „speriaţi" şi „îndobitociţi", atitudinea e nouă într'o epocă de misticism rural. Dar dacă această literatură nu departe uneori de transcrierea faptelor diverse avea la început calitatea reţinerii şi a obiectivităţii lăudabilă chiar în răutate şi, mai ales, a unei preţioase sobrietăţi stilistice, ea a lunecat în producţiunea ulterioară la reportagiul anecdoticei de cafenea, transcrisă ca simplu material brut fără selectare sau la literatura tendenţioasă. Cronici politice, de altfel fără stil şi invenţie, ultimele volume, *De sufletul Nemţilor, La umbra unui car, Intre frac şi cojoc* etc. nu au nimic comun cu literatura [1]).

D. D. Pătrăşcanu

Literatura lui D. D. Pătrăşcanu nu e satirică ci umoristică; principiul ei e absurdul. Cele mai multe din schiţele lui aparţin filmului american, cu umorul scos din acumularea unei lungi serii de absurdităţi — adică metoda deplasării a câtorva mii de tone de apă pentru a pune în mişcare morişca unui copil: aşa, de pildă, d-l Vartolomeu din *„Decoraţia lui Vartolomeu"*, ar fi putut să nu obţină decoraţia şi cu mai puţine sforţări de absurd. La fel sunt construite şi *Invingătorul lui Napoleon, O audienţă la Ministerul de războiu* etc.

D. D. Pătrăşcanu

Procedeul este, de altfel, relativ eficace, întrucât o astfel de îngrămădire deslănţue un râs de pură natură fiziologică. Ceea ce lipseşte lui D. D. Pătrăşcanu sunt, pe de oparte, invenţia şi fantezia, care i-ar fi dat putinţa de a-şi varia mijloacele, iar, pe de alta, lipsa de stil... Absenţa stilizării şi platitudinea limbii şi frazei, ce e dreptul, înlesnesc un fel de comunicativitate, pe bază de vervă vulgară dar reală; mai pe urmă însă se răsbună, deoarece o astfel de literatură nu mai rezistă unei noi lecturi, întru cât, din moment ce nu mai suntem sub stăpânirea râsului fiziologic, pe care nu-l poate produce decât neprevăzutul cu putinţă numai o singură dată, din moment ce avem libertatea reflecţiei şi a cântăririi elementelor ce intră în compoziţie, distingem principiul unic al procedeului şi, mai ales, lipsa lui de calitate literară.

---

[1]) I. A. Bassarabescu. *Nuvele*, 1903; *Vulturii*, schiţe şi nuvele, 1907; *Norocul*, „Bibl. p. toţi", No. 300, 1907; *Noi şi vechi*, „Bibl. pop. Socec", No. 45, 1909; *Un dor împlinit*, 1918; *Un om în toată firea*, 1927; *Domnul Dincă*, 1928.

[1]) Al. Cazaban, *Incurcă lume*, schiţe umoristice, Buc. 1903; *Deştept băiat!* 1904; *Cutreerând*, 1905; *Chipuri şi suflete*, 1908; *Băiatul lui Moş Turcu*, 1908, bibl. Socec, No. 16; *Oameni cum se cade*, Buc., 1911, Bibl. p. toţi, No. 709; *Tovarăşul de drum*, Buc. Bibl. „Lumina", No. 27; *Intre femee şi pisică*, 1913; *Ce nu se poate spune*, 1914; *Păcatul sfinţiei sale*, nuvele, 1915; *De sufletul Nemţilor*, nuvele, 1916; *Dureri neînţelese*, „Bibl. Căminul", No. 21; *Doamna dela Crucea Roşie*, 1919; *La umbra unui car*, 1920; *Intre frac şi cojoc*, Buc. 1922; *Departe de oraş*, Bibl. p. toţi, No. 937; *Un om supărător*, roman, Buc.

In *Timoteiu Mucenicul* (1913) stilul se literaturizează totuşi — scurtă evoluţie urmată de o bruscă prăbuşire. *Candidat fără noroc* (1916) nu mai are „vervă", calitatea esenţială a scriitorului din primele volume, iar *Domnul Nae* (1921) înseamnă un naufragiu: lipsite de invenţie, istovite de umor şi de vervă, cu o evidentă imitare a manierei lui Caragiale din *Momente*, fără compoziţie şi, mai ales, fără stil, schiţele acestui volum au rupt contactul scriitorului cu literatura. Scriitorul s'a regăsit totuşi în *Un prânz de gală (1928)* [1].

G. Brăescu

Satira lui G. Brăescu isvorăşte din simpla prezentare a unei contradicţii în locul unei identităţi presupuse: contradicţie între vorbă şi faptă, între aparenţă şi realitate. Contrastul e atât de mare şi efectul atât de puternic, încât orice altă intervenţie de ordin verbal sau intelectual l-ar micşora. Nu vom găsi, deci, nici ironia, nici umorul în sens propriu, în care se trădează prezenţa şi acţiunea voluntară a artistului. Ţinându-se strâns de natura liberă de orice ironie şi intenţie umoristică, satira lui Brăescu e ferită de exageraţia atât de comună lui Caragiale; dacă nu rezumă în formule tipice, ea poartă în sine urma unei observaţii obiective, care, prin indiferenţă împinsă până la impasibilitate, sporeşte verosimilitatea şi dă satisfacţie cititorului de a surprinde singur jocul estetic al contrastelor dintre aparenţă şi realitate.

---

[1] D. D. Pătrăşcanu, *Schiţe şi amintiri*, 1909; *Timoteiu Mucenicul*, 1913; *Candidat fără noroc*, 1916; *Domnul Nae*, scene din vremea ocupaţiei, 1921; *Un prânz de gală*, 1928.

Observaţia satirică a scriitorului se îndreaptă asupra a trei câmpuri de experienţă socială: asupra lumii militare, asupra ţărănimii şi asupra micii burghezii.

Intrucât e *socială*, satira scriitorului nu putea să nu se rapoarte, în cadrele armatei, la contrastul între fondul şi formele civilizaţiei noastre în faza de transiţie, în care suntem încă (*Legea Progresului, Câinii de războiu, Jocul de războiu, Cele două şcoli* etc.).

Indărătul ofiţerului inferior docil, slugarnic chiar, aţintit numai la înaintare, şi a colonelului mărginit, tipicar şi, totuşi, cu pretenţii de inovator; îndărătul vieţii de „mică garnizoană", cu intrigi mărunte, cu baluri militare, cu certuri între cluburi rivale, cu emoţia inspecţiilor, scriitorul a observat şi pe soldatul român, cu o psihologie sumar schiţată dar sigură: metodelor noi, el le oferă un suflet simplu şi opac, iar sălbătăciei gradaţilor dintr'un fel de viclenie primitivă le opune o prostie simulată: obţinând gloria de a fi cel mai prost din compania lui, soldatul Bolocan îşi pregăteşte, astfel, un trai la adăpostul tuturor experimentelor.

G. Brăescu

Ca orice altă categorie socială, ţăranul a pornit să fie privit şi altfel decât prin vechea concepţie idilică a înaintaşilor. Asupra lui s'au îndreptat şi priviri mai obiective: desprins din cadrul naturii şi din funcţia lui socială, el a început să fie fixat şi prin psihologia sa individuală, fără satiră, dar şi fără idealizare; într'un cuvânt el a început să intre în cadrele observaţiei indiferente şi fără obligaţiile morale ale poporanismului. Şi în câteva din admirabilele schiţe ale lui Brăescu, ţăranul e scos din ideologia timpului; e numai un exemplar omenesc cu o mentalitate determinată de condiţiile sale de viaţă (*Ţăranii noştri, Necazuri, Când vrea Dumnezeu* etc., etc.).

Dar dacă în satira ţărănească a creat genul, iar în satira militară l-a şi sleit poate pentru câtva timp, în satira burgheză scriitorul avea de luptat într'un domeniu sleit, la rândul lui, de Caragiale şi, deşi nu s'ar putea spune că l-a împrospătat, — în cadre, tipuri şi expresii ce se aseamănă, el ne-a dat, totuşi, schiţe admirabile (*Curba Lalescu, Economii, Un scos din pepeni*, etc.).

Observaţia satirică a scriitorului s'a realizat până acum în schiţa dialogată şi e, probabil, că va rămâne la ea, întrucât încercările de a trece fie la roman, fie la teatru n'au isbutit. (*Ministrul, Moş Belea, Conaşii*). Totul îl indica, de altfel, pentru schiţă; o viziune rapidă şi posibilitatea de a o fixa printr'o notaţie strictă, pregnantă, definitivă. In cadrul unor scurte descripţii epice isbucneşte o mică acţiune dramatică printr'un dialog de o vioiciune, de un naturalism şi de o valoare topică unică, din care, fără intervenţia scriitorului, numai prin arma tăioasă a cuvântului, se fixează cu puncte de foc simplismul ţăranului, şiretenia mascată sub aparenţa prostiei a soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofiţerilor tineri şi suficienţa găunoasă a superiorilor. Vechea calitate moldovenească a sfătoşeniei memorialistice s'a tradus acum, în urmă, prin seria de admirabile *Amintiri* (în *Revista Fundaţiilor regale*) ce actualizează un scriitor trecut de câţiva ani în umbră[1]).

Damian Stănoiu

După cum în literatura lui Gala Galaction recunoşteam trăsăturile caracteristice sămănătorismului moldovean, pe bază de lirism şi epică populară, tot aşa găsim şi în literatura lui Damian Stănoiu umorul blajin şi conciliant moldovean — dovadă, întrucâtva, de zădărnicia distincţiilor regionale şi chiar a raselor. Deşi cu alte mijloace, ceea ce a făcut G. Brăescu pentru armată, a făcut Damian Stănoiu pentru biserică, sleind genul şi pentru alţii şi chiar pentru dânsul. Intr'o serie de volume *Călugări şi ispite* (1928), *Necazurile părintelui Ghedeon, Duhovnicul maicilor, Pocăinţa stareţului, Alegerea de stareţă*, el ne-a zugrăvit, anume, fresca bogată a vieţii monahale cu un umor bine voitor, gras, aşa cum cerea o viaţă de sedentarism, cu a varietate de tipuri de preoţi, de călugări, de călugăriţe, în care oricât ar fi la bază şiretenia, falsa smerenie, concupiscenţa trupească şi chiar intriga, sunt încă destule nuanţe pentru a se individualiza. *In căutarea unei parohii*, prima nuvelă, a fost nu numai revelaţia unui talent ci şi descoperirea unei mine neexplorate încă: păţaniile călugărului Averchie, ajuns mitocar la Bucureşti şi, mai ales, ale prietenului său ieromonahul Artemie, colindând, în căutarea unei parohii, meleagurile ţării, prin sate în care locuitorii voiesc ca popa să le facă „bangă" şi „comperativă", ca la Costeşti, şi să transforme cătuna în „comună" „c'avemără tot dreptul". Prin sate de ţigani sau pe la părintele Ghiţă, ce slujeşte în nouă comune, de politiciani etc. sunt povestite cu un umor blajin şi cu suggestive descrieri de oameni, de locuri, de moravuri, în largă frescă. Şi într'o „*O anchetă*", ospeţele oferite de arhimandritul Glicherie comisiei de anchetă au ceva copios, nu numai în felurimea mâncărilor, ci şi în descrierea insistentă, de aceeaşi tradiţie moldoveană (M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Al. O. Teodoreanu etc.).

Damian Stănoiu

Necazurile părintelui Ghedeon întind subiectul din *In căutarea unei parohii* la proporţiile romanului, prim semn de inflaţie literară din chiar debutul scriitorului. Şi în *Duhovnicul maicilor* diluarea e vizibilă (lungile discursuri ale lui Macarie). Bune aproape toate cele cinci nuvele din *Pocăinţa stareţului* (mai puţin *Dragoste şi smerenie*, diluată), după cum e plină de mişcare *Alegerea de stareţă*, cu tipuri feminine de data aceasta, în care spiritul de intrigă şi ambiţia nu e cu nimic mai pre jos decât în mănăstirile de călugări sau chiar dimpotrivă. Ciclu de romane, dar mai ales de nuvele, prin care o categorie socială — ce-i dreptul puţin importantă — intră definitiv în literatura română. Meritul e real și trebue ținut în seama scriitorului, ori care i-ar fi scăderile ulterioare. Căci, voind să se desfacă de tirania îngustă a propriei lui competențe, Damian Stănoiu a tratat și alte subiecte fără originalitate (*Demonul lui Codin, Pe străzile Capitalei, Parada norocului, Luminile satului,* etc., etc.) sau a lunecat la subiecte căutat erotice (*Camere mobilate, Fete și văduve,* etc.), unde nu e numai vorba de inflație, spre care îl dispunea facilitatea vizibilă dela debut, ci chiar de industrie literară, — ce i-au înstrăinat critica, dacă nu chiar și publicul.

---

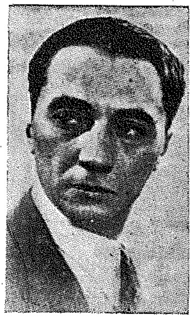
[1]) G. Brăescu, *Vine Doamna şi Domnul General*, nuvele, 1918; *Maiorul Boţan*, 1921; *Doi vulpoi*, 1922; *Cum sunt ei...; Schiţe vesele*, 1924; *Nuvele*, bibl. „Dimineaţa"; *Un scos din pepeni*, 1925; *Moş Belea*, roman, 1926; *Schiţe alese*, 1927; *La clubul decavaţilor*, 1930; *Conaşii*, roman, 1935.

N. M. Condiescu După notațiile exotice din cele două volume de *Peste mări și țări,* N. M. Condiescu a pășit la literatura de imaginație prin schița sa de roman satiric *Conu Enake,* căreia i-a adăogat ca subtitlu „frânturi dintr'o viață închipuită", deși lipsa unor elemente de viață închipuită e defectul esențial al acestei satire reușite. *Conu Enake* este o operă de contaminație, în care se suprapun două personalități ale vieții noastre publice; faptul de a-i cunoaște cele mai multe din elementele anecdotice produce un fel de stânjinire și rezervă morală asupra dreptului scriitorului de a intra în domeniul intim al vieții private și publice a unor oameni, pe care i-am cunoscut cu toții: materialul nu mai e anonim ci public și în văzul tuturor. Iată rezervă, cu care întâmpinăm această schiță din roman satiric scrisă cu preciziune și simț al măsurii artistice.

N. M. Condiescu

Cu *Insemnările lui Safirin* (1936) în prima lor parte, (în afară de cazul de conștiință a omului, care dintr'o remușcare se călugărește fără să aibă o profundă vocație religioasă) avem „jurnalul" omului public devenit schimnic — cu evocarea mediului ancestral, a mediului familial, a amintirilor mărunte de copilărie, a casei, a Craiovei, într'un val de poezie și duioșie emotivă, de cea mai bună calitate lirică și cu același simț al expresiei artistice. Partea a doua va fi probabil pe planul satirei sociale — integrându-l pe scriitor definitiv în epica satirică [1]).

Al. O. Teodoreanu Nici un epitet mai pregnant nu i se poate aplica decât cel de „savuroasă" literaturii lui Al. O. Teodoreanu, nu numai pentru preocupările ei gastronomice și caracterul ei bachic atât de tradițional Moldovei (*Crâșma lui Moș Precu, La Paradis general,* etc.), — ci și pentru nota ei grasă, largă, suculentă, care satură și îndoapă chiar. Pastișul din *Hronicul măscăriciului Vălătuc* trezește aceeaș impresie de savoare, amestec de asimilare a expresiei cronicărești și a unei ironii și fantezii personale împotriva erudiției istorice. Dela paginile atât de rabelaisiene din *„Pur sângele Căpitanului"* cu epicul praznic de două săptămâni, cu parada solemnă a tuturor vinurilor Franței și ale celor moldovenești, dela descrierea tuturor ticăloșiilor amoroase ale „neobositului Kostăkelu" și dela întâmplarea minunată a celor douăzeci de maici din mănăstire, ce nasc peste un an câte un băiat și „maica Anania doi" de pe urma unor „mirodenii" aduse dela Sfântul Munte de un călugăr improvizat, și până la drama casnică a lui Conu Todiriță cu Marghiolița sau la evocarea cumplitului Trașcă Drăculescul, care se lasă să moară din desperarea că i se prăpădise în chiar brațele lui, în noaptea nunței, nevastă-sa Sanda Contăș, fată de cincisprezece ani... „și avea acest Trașcă Drăculescul (strănepot Vlad Draculului Țepeș Voevod) ani nouă zeci" — peste tot circulă o sevă bogată, savuroasă, ceva de fruct copt și mustos [2]).


Al. O. Teodoreanu

---

[1]) N. M. Condiescu, *Peste mări și țări; Conu Enache; Insemnările lui Safirin,* 1936.

[2]) Al. O. Teodoreanu, *Hronicul măscăriciului Vălătuc; Mici satisfacții; Un porc de câine; Bercu Leibovici; Tămâie și otravă,* I, II.

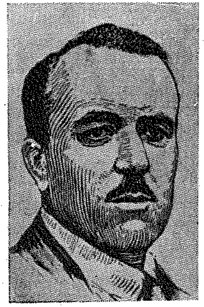
Mihail Celarianu

Mihail Celarianu

Este destul de ciudat de a trece printre umorişti şi satirici un poet liric atât de delicat şi de esenţial elegiac ca Mihail Celarianu. Apariţia romanului *Polca pe furate* (1933) se clasează însă atât de categoric în buna literatură umoristică încât nu putem ocoli o situare de fapt; pentru aceasta trebue să uităm pe poet şi imagina omului diafan în discreţia lui. Intâmplarea e cu atât mai ciudată cu cât romanul e extras dintr'un mediu lipsit cu totul de poezie şi inaccesibil delicateţei sufleteşti — din lumea mahalalei care trivializează totul. S'ar fi crezut că isvorul fusese sleit de Caragiale, întrucât în latura lui serioasă fusese explorat de alţi scriitori (F. Aderca, M. Sorbul, G. M. Zamfirescu); Mihail Celarianu a dovedit că pentru un scriitor de talent nu se sleeşte nimic... Amorul republican al Miţei Baston sau al Vetei a reapărut, astfel, cu o prospeţime de apă neîncepută. Roman în scrisori — în care unul din elementele esenţiale ale comicului este analfabetismul epistolar, greu de menţinut şi el pe spaţii mai mari, *Polca pe furate* aduce o galerie de lichele, de arivişti, de dame libere, într'o lume birocratică, în care mahalaua e mai mult în suflete decât în ierarhia socială, plină de variaţie deşi grupată pe firul unei intrigi susţinute.

Vâna comică nu apare în romanul următor, *Femeia sângelui meu* (1935), decât incidental în câteva siluete, dar se menţine cu o precizie de desen tot atât de definitvă. Timbrul cărţii este însă altul, şi tot atât de neaşteptat pentru un poet eterat ca şi umorul din *Polca pe furate*. Scriitorul se revelează un mare poet al sensualităţii, al trupului femeiei, al cărnii, din care nu e exclusă chiar un fel de minuţioasă tecnicitate neatinsă la noi. Ori cât ar fi de uluitor subiectul, (un tânăr român la Paris trăeşte în acelaş timp cu sora, mama şi mătuşa iubitei lui), romanul nu e imoral; numai lipsa de talent e imorală. In nici un moment nu avem impresia unei exhibiţii voite, a unei incitaţii şi industrii; scenele cele mai îndrăzneţe, ca posesiunea mamei în chiar prezenţa fetei, sunt redate cu un fel de frenezie impersonală, cosmică, de mare artă şi sunt determinate de atâtea motivări psihologice şi fatalităţi inexorabile, încât par fireşti; prestigiul talentului ne face să primim ceea ce în viaţă n'am primi. Romanul, de altfel, e rău compus şi are părţi convenţionale; rămâne însă tonul înalt, grav, care transfigurează şi dă o aură posesiunii [1].

C. Kiriţescu


C. Kiriţescu

C. Kiriţescu şi-a exercitat observaţia satirică în cadrele vieţii şcolare, pe care o cunoaşte atât de bine; galeria din *Printre Apostoli* cu dascăli ca Bonifas, Iancu Dărăscu, doctorul Ciovârnache arată şi incizivitate dar şi spirit caricatural. In *Flori din grădina copilăriei* (1932), verva sarcastică se umanizează şi se moaie în emoţii retrospective — promontoriu intrat adânc în apele prea clare ale sensibilităţii duioase brătescu-voineştiene.

G. Topârceanu

Deşi nu s'a organizat epic, cum o făcuse în poezie, amintim de schiţele în proză ale umoristului G. Topârceanu: *Scrisori fără adresă*, mai mult de natură polemică şi nu din cea mai bună. Cu totul altceva e *In ghiara lor. Amintiri din Bulgaria şi* Schiţe *uşoare*, — devenite apoi *Pirin-Planina, epizoduri tragice şi comice din captivitate*, — în care se simte un prozator în linia clasică.

Mircea Damian

Cele două volume de schiţe *Eu sau fratemeu* şi *Două şi-un căţel* ale lui Mircea Damian au trezit impresia unei contribuţii noi în literatură:

---

[1] Mihail Celarianu, *Polca pe furate*, 1933; *Femeea sângelui meu*, 1935.

[2] C. Kiriţescu. *Printre apostoli; Flori din grădina copilăriei; Porunca a zecea.*

umorul ieşit din asociaţii absurde de situaţii sau numai de cuvinte, umor american ajuns la noi sub forma literaturii lui Mark Twain... Organizaţie pur mecanică de păpuşă automată, rigid articulată, cu mişcări neprevăzute şi sumare; comic artificial, construit la rece, în care nu poate fi vorba de observaţie şi nici chiar de satiră sau umanitate; cutie cu resort din care sar paiaţe dezarticulate, pândite de blazarea fabricaţiei în serie. Stil potrivit obiectului: lipsă totală de lirism, de literatură în sens ornamental, de descriere, de tot ce e grăsime sau chiar carne, clămpănit de oase lucii. Sobrietate sau sărăcie? Poate amândouă; mai sigur lipsă de exerciţiu literar. După ce şi-a făcut mâna în două lucrări de ordin mai mult ziaristic: *Celula Nr. 13*, cu scurte portrete reuşite din închisoare şi, la urmă, chiar cu un suflu de umanitate şi *Bucureştii*, pentru care nimic nu-l îndreptăţia (scriitorul nefiind nici descriptiv, nici evocator şi cu atât mai puţin documentat), ne-a dat două romane: *De-a-curmezişul* (1935) şi *Om* (1936), poate autobiografie romanţată, în orice caz, încercare de a crea literar un tip, întrezărit şi în schiţe, al vagabondului incapabil de adaptare dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răsvrătit împotriva normei şi a legalităţii, om fără profesie, făcându-le pe toate, călător fără bilet în trenurile ţării şi ale vieţii, ros totuşi de ambiţia de a ajunge sfidând; tip de altfel cunoscut din literatura rusească, lipsit doar de singura calitate ce i-ar putea acorda un interes: umanitatea; — simplu arivist şi egoist, experienţele lui nu ne mişcă; fără repercuţii psihologice, nici chiar foamea — leitmotivul cărţii — nu ne câştigă. Sufletul e încă inaccesibil scriitorului.

Mircea Damiăn

In *Om*, vagabondul poartă haine negre şi ajunge la urmă apărătorul disciplinei sociale, adică ministru de interne; nefericirea lui e de a se fi lăsat prins într'o legătură de dragoste cu o femee cu simţuri destul de calde, dar de o ciudată frigiditate morală; particularitatea fiind tot de ordin sufletesc, lipsa de orice mijloace de investigaţie în psihologie îi refuză scriitorului tratarea: în aceste condiţii, cazul e prezentat schematic şi povestirea e liniară şi exterioară 1).

N. Crevedia Cu toate defectele lor evidente, cele două romane umoristice ale lui N. Crevedia (*Bacalaureatul lui Puiu*, 1933; *Dragoste cu termen redus*, 1934), au o vervă indiscutabilă ce întreţine atenţia cititorului. In calitatea pozitivă şi destul de rară a vervei intră de obiceiu două defecte: prolixitatea şi vulgaritatea. Oamenii distinşi n'au vervă ci tac sau se exprimă cu măsură. Nici N. Crevedia nu le-a ocolit, ba le-a împins până la cultivare. Situaţiile lui comice sunt explotate nemilos, cu insistenţă, cu încântare de sine, cu amplificare fără supraveghere. Pentru ceea ce realizează Gh. Brăescu într'o pagină lui îi trebue zece. E drept că Gh. Brăescu n'are „vervă" şi că, pentru a o obţine, dilataţia verbală e obligatorie. De aceea şi specia umorului e alta. Verva fiind capacitatea de a comunica, implică dela sine şi familiaritatea — şi dela familiaritate până la vulgaritate e numai un pas, pe care îl trec toţi umoriştii. Penibil ca subiect pentru cei ce cunosc viaţa literară, ultimul său roman *Burueni de dragoste* (1936) e mai amplu; umorul cedează pasul caracterizării şi chiar analizei psihologice. Rău compus şi pletoric, printre atâtea pagini de interes limitat, se insinuiază şi o notă de poezie şi vigoarea de expresie a autorului *Bulgărilor şi stelelor* 2).

Marta D. Rădulescu Schiţele din volumul *„Clasa VII A"* semnate Marta D. Rădulescu au produs o mică sensaţie în lumea literară şi prin vioiciunea lor umoristică dar şi prin situaţia de elevă a autoarei. Circulă în tot volumul un spirit ireventios de frondă şi de uşoară satiră a profesorilor (Doamna Ampoianu, doamna Gubeş, doamna

---

1) Mircea Damian, *Eu sau frate-meu?!; Celula Nr. 13; Două şi un căţel; Bucureştii; Deacurmezişul*, 1935; *Om*, 1936.

2) N. Crevedia, *Bacalaureatul lui Puiu*, 1933; *Dragoste cu termen redus*, (1934); *Burueni de dragoste*, 1936.

Gubea, directorul „Moş Diri", Popa Mucius Vulcan...) ce au dat satisfacaţia inofensivă a râsului întregei tinerimi comprimate de şcoală... In afară de volumul de basme *(Cartea celor 7 basme)* cu un ton poetic şi chiar erudit cu mult prea grav şi ridicat (cu alăturări posibile de Odobescu) — scriitoarea şi-a explotat situaţiile micei ei personalităţi în două romane *(Sunt studentă, Să ne logodim)* fără a o mai putea face interesantă; genul o depăşia...

Neagu Rădulescu Tânărul caricaturist Neagu Rădulescu în schiţele din *Dragostea noastră cea de toate zilele; Nimic despre Japonia* (1935) şi în mai puţin susţinutul roman *Sunt soldat şi călăreţ* (1936) e ultimul nostru umorist, cu spirite dislocate, dar cu o notaţie plină de fantezie şi de pitoresc; operează mai cu seamă în fauna călugărească, a boemei, a bordelurilor şi recent şi a cazărmii.

G. Ciprian Acum în urmă, G. Ciprian, autorul piesei *Omul şi mârţoaga*, ne a dat şi un roman *Soţ ori fărdă*, 1936, cu întâmplările umoristice, prin cazinourile din Franţa şi la noi, ale pasionatului jucător Haralambie Cutzafachis. E vervă, — nu e şi frână.

Jacques G. Costin Jacques Costin a publicat volumul *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*, cu spirituale şi acide notaţii în genul lui Jules Renard.

IV

4. Epica „modernistă", fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească

In acest capitol încăpător ca o arcă a lui Noe, vom cerceta o categorie de prozatori, în care „epica" stă uneori numai în faptul că operele lor nu sunt scrise în versuri ci în proză. Ne vom ocupa, aşa dar, în prima linie de poeţii modernişti, care, după ce au descătuşat poezia lirică de eminescianism şi de tradiţionalism şi împingând mai departe evoluţia în sensul individualismului şi al subiectivismului, au crezut că pot aplica şi poeziei epice aceleaşi procedee şi determina, astfel, şi aici o mişcare „modernistă" într'un sens identic. Intru cât evoluţia genurilor literare e determinată de însăşi natura şi de legile lor interioare şi unul e sensul poeziei lirice şi altul, şi cu desăvârşire contrariu, e sensul evoluţiei epice, încercarea nu putea isbuti. Sămănătorismul, mai ales cel moldovean, este, negreşit, după cum am spus, însufleţit de un principiu liric, rămas latent şi exprimat, pe cât a fost cu putinţă, în forme epice; cu totul altceva au voit poeţii „modernişti" prin crearea unei proze lirice, subiective, fanteziste, deslegate de „obiect", expresie a unei viziuni individuale. Aplicat, deci, în poezia epică, modernismul, a cărui acţiune şi descătuşare le-am aprobat, devine acum un principiu opus sensului evoluţiei genului, principiu, pe care, l'am putea numi „reacţionar". Pentru început vom studia, aşa dar, opera în proză a câtorva poeţi modernişti, operă, pe care, — ori câte calităţi literare ar avea sub raportul fanteziei (D. Anghel) sau al creației verbale (T. Arghezi), și ori cât i-am recunoaște meritul de urbanizare și de rafinare estetică, — rămâne „hibridă“ și tinde împotriva sensului poeziei epice.

In afară de poeții lirici deviați în epică, tot în acest capitol vom mai studia și alți câțiva scriitori, cu o proză fie de atitudine față de obiect, fie cu preferință pentru elementul pitoresc sau cu alte tendinți subiective.

D. Anghel

In prima fază a activității sale de prozator — în *Fantome* și în *Cireșul lui Lucullus*, (1910) ca poet și ca moldovean D. Anghel nu putea să nu se inspire din trecut și să nu ne evoce fie mediul familial, fie mediul patriarhal al Iașilor copilăriei, despre care am amintit la *Memorialistică.*

Impresionismului ziaristic i s'a substituit mai târziu poemul în proză. Și aici, firește, punctul de plecare e tot fantezia, ce poate schimba ordinea firească a lucrurilor *(Oglinda fermecată*, 1911). Stilul nu mai are însă cursivitatea ziaristică dar amabilă, și nici căldura evocatoare și duioșia *Fantomelor*, ci se încarcă de imagini împinse în cadența unei cantilene obositoare; unele particularități topice, cum e, de pildă, așezarea tuturor determinărilor înaintea părții de cuvânt determinate, a adjectivului înaintea substantivului și a adverbului înaintea verbului, dau acestei proze un caracter de manierism insuportabil. Dacă publicul n'a citit cu interes aceste cantilene, tinerii scriitori, de o vocație incertă, le-au devorat însă; de pe urma lor literatura română a fost invadată, astfel, de numeroase încercări poetice, nesusținute însă de fantezia și de talentul lui D. Anghel[1].

Al. T. Stamatiad

In cadrele acestui gen hibrid de poem în proză semnalăm și *Cetatea cu porțile închise* (1921) a lui Al. T. Stamatiad, în care, nesusținută nici de fantezie, nici de imagine, grandilocvența nu rezistă unei expresii lipsite de sprijinul ritmului și rimei. Lipsa de noutate a cugetării cu pretenții de sublim și de simbol nu poate fi mascată de solemnitatea tonului.

Adrian Maniu

Și Adrian Maniu a căutat în *Figuri de ceară* (1912), *Din paharul cu otravă* (1911), *Jupânul care făcea aur*, să creeze o proză lirică pe axa fanteziei adese puerilă, cu o originalitate voită până și în gramatică și punctuație.

N. Davidescu

In faza sa simbolistă și N. Davidescu a încercat să creeze o proză echivalentă în *Zâna din fundul lacului* (1912) și *Sfinxul* (1915), nu fără influența lui Villiers de l'Isle Adam, însă și cu toate stridențele cu putință.

I. Minulescu

Fantezia grandilocventă străbătută subteran de o reală neliniște și de un instinct de migrație și de nostalgie, susținută, mai ales, de o retorică și de o muzicalitate externă a făcut din I. Minulescu un poet funambul dar original și din atitudinea sa o atitudine de nouă orientare; tradusă în proză, adică fără sprijinul expresiei poetice și a muzicalității exterioare, aceeași fantezie s'a realizat într'o inacceptabilă literatură de vervă, de poză, în care singularitatea, de altfel cu reminiscențe din Jean Lorrain și alți scriitori francezi, ia aspectul flecărelii. In deosebire de poezia lirică, poezia epică reclamă, fără nicio abatere, o concepție, o atitudine serioasă în fața vieții și a lumii și, apoi, o creație în jurul acestei axe; proza presupune o viziune obiectivă concretizată în fapte precise, pe care nu le poate înlocui fantezia sau numai instinctul muzical inefabil și neorganizat; atât de colorată și de expresivă în poezie, grandilocvența scriitorului își trădează vidul de cugetare și de simțire în proză. Iată pentru ce toate „casele cu geamuri portocalii“ și toate „măștile de bronz“ și „lampioanele de porțelan“ intră în categoria „balivernelor“, cu yachturi fantomă, cu lorzi ce odraslesc pe la

---

[1] D. Anghel (cu St. O. Iosif), *Cireșul lui Lucullus*, 1910; singur, *Oglinda fermecată*, 1911; *Triumful vieții* „Bibl. p. toți“, No. 711; *Povestea celor necăjiți*, Bibl. „Lumina“, No. 13; *Steluța, fantezii și paradoxe*, „Bibl. p. Toți“, No. 870, 1914; Opere complete: *Proză*, 1924.

Piteşti, cu caete „cu scoarţe albastre" cumpărate la Hôtel Drouot şi cu tot felul de sperietori ce nu trezesc, în realitate, nici un interes literar, cu atât mai mult cu cât sunt exprimate într'un stil ce nu depăşeşte cursivitatea ziaristicei mediocre. Fără nici un ecou, specia acestei literaturi s'a „realizat" în romanul *Roş, galben* şi *albastru* (1924) în tipul cel mai reuşit al literaturii de „blagă" şi de jovialitate cinică. Eroul Mircea Băleanu se proclamă singur „învârtit de războiu" iar micile lui aventuri amoroase nu trec peste „poză" şi peste întâmplările strict personale fără interes literar. Specia a fost continuată apoi printr'o serie de romane *(Corigent la limba română; Urechile regelui Midas; 3 şi cu Rezeda 4)* pe axa aceleiaşi fantezii satisfăcute şi sgomotoase — al căror erou rămâne de fapt tot poetul Ion Minulescu [1].

Tudor Arghezi

Ca şi în poezie, Tudor Arghezi a rupt tiparele prozei clasice, a zdrobit topica şi sintaxa şi a creat o nouă formă de expresie, pe bază de vizualitate, de imagism şi de materializare a ideei, cu o profundă influenţă asupra publicisticii noui. Dacă nu e creatorul, T. Arghezi reprezintă exponentul cel mai puternic al pamfletului, în care a împins violenţa şi ingeniozitatea verbală dincolo de tot ce a putut născoci o ziaristică esenţial pamfletară. Până la dânsul literatura reprezenta, prin eliminare, un proces de curăţire şi a scrie frumos însemna o cât mai mare îndepărtare de tiparele primitive ale limbii. Originalitatea publicisticii lui constă însă în a se fi întors, sincer şi voluntar, spre aceste tipare, dând stilului o plasticitate şi mai puternică, deşi limba noastră literară e şi altfel destul de plastică şi contactul literaturii cu placenta limbii destul de solid.

Observaţiile acestea se raportă şi la o vastă activitate neadunată, în care portretul mai mult plastic decât moral domină, şi la cele trei volume, *Icoane de lemn*, (1929) la *Poarta neagră* (1930) şi mai puţin la *Ţara de Kuty* (1933) cu cele mai puternice pagini pamfletare din literatura noastră, scoase dintr'un material adesea vulgar şi chiar stercorar — prin meşteşugul de a distila în retorte „puroaele" şi „buboaele" — ridicat totuşi la artă, la mare artă, şi prin talent, şi prin infuziunea unui larg suflu de poezie şi de umanitate. Imbinarea acestor două elemente contradictorii este caracterul cel mai autentic al originalităţii argheziene, iar în *Cartea cu jucării* energia rudă şi pamfletară a scriitorului se mlădie chiar în cea mai minunată horbotă de gingăşii, de miniaturi poetice şi graţioase, de invenţie în amănunt şi de lirism părintesc, din câte se cunosc la noi...

Alături de viziunea plastică şi deformaţia pamfletară atât de realizate în portretele primelor trei volume, în proza scriitorului (mai ales în *Ţara de Kuty)* subsistă şi un fel de umor rece, glacial chiar, mecanic, de natură americană, scos din exageraţie, deformaţie şi fantezie supărător de neverosimilă, în care sforţarea uriaşe de imaginaţie, combinaţiile extravagante de situaţii nu reuşesc să producă decât un efect disproporţionat cu truda; şuvoaele Niagarei învârtind zimţii unei morişti de lemn. Cu o astfel de calitate lirică, evoluând între extaz şi pamflet, scriitorul nu era indicat pentru creaţia epică. Tocmai vigoarea însuşirilor lui excluziv lirice îi refuza putinţa de a scrie romane, viziunea realităţii în umilele ei componenţe fiindu-i structural străină. Dacă neadaptarea scriitorului la natura genului era uşor de prevăzut din jocul normal al forţelor sufleteşti, nu se putea însă bănui mărimea unei catastrofe, ce avea să confirme îmbucurător eminenţa calităţii lirice. Din romanul *Ochii Maicii Domnului* (1935) nu sunt de reţinut decât paginile dela început cu aceleaşi suave notaţii în jurul copilului, cunoscute şi din *Cartea cu jucării* şi în alte câteva izolate de cel mai bun stil arghezian. Fabula lui este însă un amestec neînchipuit de realitate deformată, nu din intenţie pamfletară ci din simplă incapacitate de a o vedea, cu situaţii melodramatice, cu neverosimilităţi, cu lipsă totală de analiză psihologică şi neputinţa integrală a individualizării unor sentimente generale (de pildă, dragostea lui Vintilă pentru mama sa Sabina), când nu e vorba de a le exprima liric ci epic, prin acte și în dimensiunile cerute de viață, cu intenții freudiene, inabil svârlite — amestec de imposibilități, de stângăcii, nesalvate nici de arta maximă a expresiei, căci, despersonalizându-se și voind să se adapteze genului, scriitorul a uitat de a fi Arghezi — oricând interesant — pentru a se încerca într'o simplă narație. Părăsindu-și originalitatea a alunecat astfel la un cenușiu discursiv, nesusținut prin nici o erupție stilistică.

---

[1] I. Minulescu, *Casa cu geamuri portocalii*, Bibl. p. toţi, No. 437, 1908; *Măşti de bronz şi lampioane de porţelan*, 1920; *Roşu, galben şi albastru*, roman, 1924, *Corigent la limba română; Urechile regelui Midas* (1931); *3 şi cu Rezeda 4*.

In *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) catastrofa este ocolită doar prin faptul renunțării sincere le epică, nereținând din ea decât proporțiile volumului fără altă unitate de concepție și expoziție. In partea întâia, talentul pamfletarului reapare într'o serie de portrete caricaturale, valabile prin sine și indiferent de raportul lor cu originalele, din nefericire prea cunoscute, și, firește, în nici o legătură cu restul cărții, în care, devenit paznic al *Cimitirului Buna-Vestire*, Unanian, eroul cărții, este invadat de cohortele morților (nu lipsesc Alexandru cel Bun, Matei Basarab, Eminescu, etc.) înviați, nu se știe de ce. Instituindu-se un tribunal excepțional procesul se descompletează, în clipa când însuși procurorul e convins de adevărul întâmplării ciudate de Cristul de pe Crucea de jurământ a Curții. Satiră macabră, cu sens obscur; rămân doar prețioase pagini în felul vechilor „tablete“, apă tare de ironie și de umor forțat, în gen Swift.

Ion Vinea

Originalitatea poetului, Ion Vinea și o arată și în schițele sale din *Descântecul și flori de lampă* prin imagini traduse în expresie eliptică, prin paranteze, suspensiuni, contorsiuni sintactice. Toate aceste inovații nu reușesc să întunice claritatea unei inteligențe artistice incontestabile care, cu tot pateticul teatral *(Moartea la chef)*, știe fixa viziuni puternice și împrospăta chiar și subiectele rurale printr'un accent personal, nervos, trepidant. *(Descântecul)*.

---

[1] Tudor Arghezi, *Icoane de lemn*, 1929; *Poarta neagră*, 1930; *Țara de Kuty*, 1933; *Cartea cu jucării; Ochii Maicii Domnului*, 1935; *Cimitirul Buna-Vestire*, 1936.

O culegere de nuvele e și *Paradisul suspinelor*, din care, prima, titulară, e chiar un mic roman, — adică un amestec de poem liric, de fantastic, de sugestie freudiană, căci în raporturile dintre Darie, Lia și Axel se proectează ceva din complexul freudian, și de o mare erupție sexuală (toți trei fiind niște frenetici) pătrunsă de un lirism purificator. In celelalte, ca și în tot, aceeaș analiză sau, mai bine zis, prezentare a diferitelor forme de obsesii cu un umor fantastic[1]).

Mateiu I. Caragiale

Debutul epic al lui Mateiu I. Caragiale datează din 1924 cu *Remember*, povestea unui exotic și misterios sir Aubrey de Vere, asemănător lorzilor pictați de Van Dyck și Van der Foes; cunoscut într'un muzeu din Berlin, tânărul dispare într'o tragedie nedeslegată dar al cărei mister ar putea fi homosexualitatea. Povestirea e remarcabilă prin gravitatea tonului, prin cadența stilului somptuos, doct și nobil. Nu un roman, este opera de maturitate a scriitorului *Craii de Curtea-Veche* (1929) ci evocarea lirică a unei epoci de descompunere morală. Craii sunt Pantazi, Pașadia și l'am trece printre dânșii și pe însuși povestitorul, cu un rol echivoc de perpetuu invitat, observator, nu fără a trăda și o adeziune sufletească integrală față de purulența morală zugrăvită cu mult patetism liric. Atât Pașadia cât și Pantazi sunt exemplare de decadență levantină sau exotici, oameni de mare intelectualitate sau numai de rafinament, bogați, cu o viață aventuroasă și plină de taine trecute, sibariți, cu vinele arse de nevoia luxurii. Nutrind pentru unul „evlavie“ și pentru celalt o „slăbiciune“, povestitorul se face istoriograful solemn al unor „simposioane“, pornite „platonician“ și degenerate apoi în simplă destrăbălare cu nevoia absolută a degradării; pe lângă aceste elemente de descompunere rafinată, în care orientul se îmbină cu lunga obișnuință a occidentului, se adaugă desfrâul mitocan al lui Pirgu, produs național ce prosperă într'o abjecție fără reflexe aurii, și care, în fond, nu reprezintă o decadență și un sfârșit de rasă (ca familia Arnotenilor) ci un punct de plecare şi de ascensiune socială. Intreaga această zugrăvire a unei mari mizerii morale nu este făcută cu repulsie sau în sentimentul unei satire sociale, ci cu gravitatea unui ton solemn, aulic, pompos, nu lipsit de convingere şi de adeziune. Ceea ce inobilează oare cum zugrăvirea acestui putregai social este marele talent al scriitorului, calitatea stilului său somptuos, liric, pitoresc, fosforescenţa decadentă a limbii, în amestecul de imagini poetice, de cuvinte arhaice, de demnitate de expresie cu trivialităţi verbale căutate anume — într'o concepţie bizară ca întreaga personalitate a acestui colorat şi steril scriitor de decadenţă [1]).

---

[1] Ion Vinea, *Descântecul și flori de lampă; Paradisul suspinelor.*

Em. Bucuţa

Ciclopul ce se trudia în Em. Bucuţa să făurească în *„Cântece de leagăn"* fragile jucării de copii, horbote de metale fin lucrate, spumă de piatră dăltuită, s'a trudit să creeze şi o proză literară torturată ca o cornişă gotică, din care te scuipă grifonii cu limba scoasă şi dracii cu coada bârligată. Nimic nu-l îndreptăţia pe scriitor în *Legătura roşie* la poezia epică; spirit greoi, confuz, prolix, fără ordine şi claritate, fără putinţă de a individualiza şi fixa în timp şi spaţiu; stil încărcat şi torturat. Dar dacă toate aceste lipsuri erau combătute acolo de însuşi realismul faptelor povestite, ele se destind în voe în *Fuga lui Şefki*, (1927) cum s'ar destinde nişte telegari într'o pustă. In lipsa unui subiect cu momente precise, povestirea e înăbuşită în cadrul Ostrovului, în pitorescul peisagiului dunărean şi al vieţii pescarilor de rase diferite, — într'o proză saturată de adjective şi de imagini, forţată, greoae, lipsită de natural, beată de vidul ideei şi de belşugul pretenţios al expresiei pitoreşti.

Şi *Maica Domnului dela Mare* e tot un poem; am putea spune poemul Balcicului, pentrucă poezia coastei de argint e încă ceea ce rămâne mai precis din exuberanţă stilistică şi pitorească a autorului. Rolul Maicei Domnului într'o piesă de caracter religios ce avea să se joace chiar pe ţărmul mării e ţinut de Smaranda Filipescu, boeroaică prinsă în drama corneliană a unei iubiri pentru tânărul Lascaride cu tradiţia familiară a unor strămoşi neaoşi, neîngăduitori ai unirii ei cu un Grec. In chiar momentul recitării rolului din piesă, se aruncă în mare, trecând astfel dela teatru în realitate. Alături de această iubire tragică, e iubirea Zorcăi şi a lui Sabin Opreanu, ajutată de Smaranda, care le înlesneşte fuga cu mijloacele pregătite de Lascaride pentru propria lor evadare. Se poate închipui dublul poem erotic cotropit de lirismul şi de exuberanţa stilistică a scriitorului, confuz şi supra încărcat de prea multă vegetaţie verbală şi imagistică [1]).

---

[1]) Mateiu I. Caragiale, *Remember*, 1924; *Craii de Cetatea-Veche*, 1929; *Opera complectă*, ed. Fund. regale, 1937.

[1]) Em. Bucuţa, *Legătura roşie; Fuga lui Şefki*, 1927; *Maica Domnului dela Mare*.

F. Aderca

Prima lucrare epică mai consistentă a lui F. Aderca *Domnişoara din Strada Neptun* (1921) este o lucrare aproape obiectivă, pe o temă sămănătoristă, a unei desrădăcinări rurale într'un mediu orăşănesc. Din fericire, nu e vorba de melancolia vreunui poet ardelean sau moldovean ce blastemă civilizaţia oraşului (unde va ajunge ministru) şi se doreşte „la noi în sat", ci e studiul obiectiv, solid făcut, al transplantării familiei lui Păun Oproiu din Racări în mahalaua Duduleni a Craiovei şi, cu deosebire, a domnişoarei Nuţa, ce poartă ca o ruşine a originii sale rurale porecla de „Ţoapa roşcată". Mai precis, e studiul „mahalalei", nu în sensul satirei caragialeşti, ci al unei viziuni obiective, cu eroismul şi poezia ei, aşa cum o găsim în *Dezertorul* lui M. Sorbul sau în *Domnişoara Nastasia* lui George Mihail-Zamfirescu. Activitatea scriitorului s'a îndreptat apoi spre literatura subiectivă şi impresionistă a „d-lui Aurel", în care spuma gândirii pluteşte deasupra genunii instinctului ca rămăşiţele unei corăbii pe locul naufragiului. Am numi această literatură ideologică prin tot ce-i gândit în ea, prin principiul interior care o organizează pentru a-i sublinia noutatea, prin atitudine, prin intelectualitatea, de care-i saturată, dacă pe deasupra larmei lor n'am auzi şi mai distinct ţipătul strident al unei sensualităţi desperate. Prezentă şi în *Ţapul,* 1921) încercare încă timidă şi cu mari lacune psihologice, şi în *Moartea unei republici roşii,* (1924) cu admirabile pagini de războiu, sobre şi pur epice, dar cu o regretabilă ideologie, această literatură se realizează definitiv în *Omul descompus* (1925), în care omul se descompune pentru a se căuta şi găsi succesiv în femeile iubite: pretext de frescă erotică, mereu reînviată. Deşi se descompune şi se mistue pe rugul iubirii, eroul tipic al scriitorului este lipsit de pasiune. I-a fost, aşa dar, hărăzit acestui prozator inteligent, raţionalist, capabil de expresie fină şi de analiză, să ne creeze o literatură libertină, fără pasiune reală, dominată de o atitudine „superioară", glacială şi ironică de comentator desprins de lucrurile povestite, exprimată într'un stil ce isbuteşte ca prin mijloace simple şi prin cuvinte clare să dea o impresie de poetică obscuritate, cernând fumuriul văl al depărtării peste situaţii brutale. Mai ajută însă la impresia de luminoasă obscuritate şi adoptarea „ultimei noutăţi" a psihologiei proustiene, după care faptele nu sunt expuse în înşiruirea lor cronologică ci pe baza asociaţiilor după natura stărilor sufleteşti, pe care le-au trezit.

In *Femeia cu carnea albă* (1927), ca neuitatul erou al lui Gogol, din *Suflete moarte,* însoţit de Mitru, vizitiul schiop, d-l Aurel colindă cu brişca prin grădinăriile câmpiei dunărene, în aparenţă după legume şi, în realitate, după recolta mult mai esenţială a sensualităţii sale. Aventurile se fixează într'un peisagiu minuţios, viguros proectate pe un fond de identificare cu viaţa vegetală, victimele eroului sunt individualizate, totuşi, nu numai prin anecdotă, ci prin temperament şi personalitate, bine înţeles, privite numai sub raportul sexualităţii. Nici peisagiul atât de solid construit, nici varietatea destul de accentuată a eroinelor rustice, — nu sunt, totuşi, elementul caracteristic al cărţii ca şi al întregii opere a scriitorului. Peste tot domneşte numai personalitatea domnului Aurel: peisagiul, femeile, totul nu e decât proecţia erotică a lacomei lui sensualităţi. La urmă, printr'un sfârşit vrednic de dânsul, d-l

Aurel moare victima Ioanei din Rogova, sleit de „esenţa vieţii lui": e numai o ficţiune poetică.

Acum în urmă, în **„1916"**, scriitorul a revenit la vechea matcă epică, dându-ne o admirabilă evocare a războiului şi a evenimentelor imediat după el. E de regretat doar tonul, pe alocuri, prea de cronică, cu întâmplări prea recente pentru a nu fi cunoscute [1]).

Ticu Archip

Cele câteva nuvele din *Colecţionarul de pietre preţioase* (mai puţin nuvela titulară) şi din *Aventura* produc cu mijloace simple o astfel de impresie de complexitate încât originalitatea scriitoarei pare a sta în acest contrast. O expresie liniară, matematică, strict noţională, din ale cărei suprapuneri de limpezimi uneori monotone se desprinde, totuşi, încetul cu încetul o impresie de fumuriu, de uşoară obscuritate, apoi de condensare de neguri. Linia precisă, pe care mergeam cu atâta siguranţă, începe să se şteargă pe nesimţite în întuneric, realul să se topească în ireal, lăsându-ne atârnaţi între ambele planuri ale vieţii, cu o sensaţie, cu atât mai ascuţită, cu cât nimic nu ne-o vestea. Putinţa de a ne-o trezi este însăşi formula talentului scriitoarei, datorită şi materialului tratat dar şi tecnicei originale.

Ticu Archip

Tecnică de sugestie, prin care faptele nu sunt povestite în ordinea lor firească ci reconstituite din crâmpee prin simpla proecţie a unor slabe aţe de lumină în noaptea opacă a necunoscutului şi a inconştientului, tecnică a cărei elasticitate şi întrebuinţare la o diversitate de subiecte, rămâne de văzut, dar a cărei originalitate de psihologie hotărăşte scriitoarei o situaţie specială în literatura noastră mai nouă [2]).

---

[1]) F. Aderca, *Domnişoara din Strada Neptun,* 1921; *Ţapul,* roman, 1921; *Moartea unei republici roşii,* 1924; *Omul descompus,* roman, 1925; *Femeia cu carnea albă,* 1927, — *„1916"*. —

[2]) **Ticu Archip, *Colecţionarul de pietre preţioase; Aventura.***

I. Călugăru Primul volum al lui I. Călugăru (n. 1903) *Caii lui Cibicioc* (1922) de pitoresc verbal moldovean, de umor, și de viziune locală a fost privit ca pornind din Ion Creangă. Prins în mișcarea „integralistă", în *Padısul statistic* (1926) și *Abecedar de povestiri populare* (1933), dela regionalismul dorohoian, scriitorul a trecut la o literatură modernistă, amestec de grotesc și de fantastic, de realism și de evadare în basm urban, de noutate voită și chiar stridentă, în stil neprevăzut. Inteligența artistică incontestabilă, în caracterul ei disociativ, s'a realizat apoi în micul roman *Omul de după ușă* (1932), confesiunea lui Charlie Blum „căruia i s'a luat cuvântul dintr'un început la meetingul vieții", adică a unui învins, care, în momente de luciditate, își biciue singur nemernicia; în sentimentul izolării și lipsei de rezistență nu-i rămâne ca arme de luptă decât lingușirea față de ceilalți și ironia superioară față de sine, ce i se pare că răscumpără ceva din umilința cotidiană. Există în acest mic roman o aciditate și un umor rece ce constitue nota esențială a talentului scriitorului..

I. Călugăru

Don Juan Cocoșatul (1934) este, în sfârșit, un roman sau poate mai multe, adică un șir de tablouri, lucrate izolat, cu interes propriu, chiar dacă sunt aparent legate prin prezența lui Pablo Ghilgal, cocoșatul cu multe aventuri, anexat inexplicabil de atâtea femei. Cocoașa erotică a lui Pablo nu stabilește însă coloana vertebrală sigură a unei narații risipite în epizoade valabile prin sine, sub formă de frescă a unei anumite vieți bucureștene, ale cărei tipuri ne sunt uneori prea bine cunoscute din cronica zilei (Lăpușneanu, de pildă) iar alteori sunt introduse numai pentru pitorescul lor, — totul nu fără intenția sublinierii degradării vieții și, la urmă, și a sfârșitului dureros al cocoșatului... Mult mai vie, mai unitară în ton e *Copilăria unui netrebnic* (1936), cu probabil caracter autobiografic, în care, reluând firul unei povestiri începută de mult, din debut, a mult vicleanului copil Buiumaș scriitorul ne dă cea mai bună icoană a ghettoului provincial. Firul autobiografic se continuă în *Trustul* (1937), cu mai puțin pitoresc și interes și mai mult în ton de cronică[1].

H. Bonciu Cele două romane ale poetului H. Bonciu (n. 1893) *Bagaj*, (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1935) sunt opere, în care voința de noutate de situații și de expresie domină; cum noutatea datează de pe timpul expresionismului este azi mai învechită decât literatura cea mai curentă. Meritul esențial al acestor romane este o violență stilistică reținută totuși într'o demnitate de limbă și o acuratețã de finit artistic remarcabile. Cât despre fond, ca să zicem așa, bântue o deslănțuire sexuală, o obsesie multiplicată într'o serie de variații erotice de natură mai mult patologică; arta scriitorului nu-i ascunde dezolarea[2].

Petre Manoliu Petre Manoliu, unul din eseiștii cei mai dotați ai noii generații literare, a cărui cultură filozofică se risipește în efuzii lirice despletite într'o stilistică fumegoasă, a debutat, în epică prin romanul *Rabbi Haies Reful* (1935) cu mult mai multă concentrare decât ar fi fost de așteptat; discursivitatea filozofică există și aici destulă, dar reținută, elegantă, în felul lui Anatole France; elementul narativ, din fericire, există și el, în cadrele reale ale unui târg moldovean, pustiit și de pârjolul din 1907, în care nu numai drama spânzurării Iuditei în podul casei e viabilă ci și fixarea unor tipuri umile, secundare (Barbălată). In *Tezaur bolnav* (1936) în eroul Emanuel Darie tânărul eseist studiază fenomenul dematerializării individualității și reducerii ei numai la spiritualitate; cu toată intercalarea a două povestiri fragmentare, cu densitatea concretului, cartea se topește în lirism și în fumul irealității[3].

---

[1] Ion Călugăru, *Caii lui Cibicioc*, 1922;*Paradisul statistic*, 1926; *Omul de după ușă*, 1931; *Abecedar de povestiri populare*, 1933; *Don Juan Cocoșatul*, 1933; *Erdora*, 1934, *Copilăria unui netrebnic*, 1936; *Trustul*, 1937.

[2] H. Bonciu, *Bagaj*, 1934; *Pensiunea doamnei Pipersberg*, 1935.

[3] Petre Manoliu, *Rabbi Haies Reful*, 1935; *Tezaur bolnav*, 1936.

Ioachim Botez

Foarte greu de incadrat e proza lui Ioachim Botez din *Insemnările unui belfer* (1935): aparent, s'ar părea că e vorba de probleme şcolare şi intenţiuni morale. Cu toată umanitatea lor, metodele pedagogice sunt naive sau, în orice caz, indiferente. Ceea ce isbeşte întâi este puterea de evocare a tipurilor întâlnite de dascăli, cu o incizivitate pamfletară, pe unde a trecut şi Tudor Arghezi ***(Pupăza, Limbricul, Paianjenul, Filistinul*** etc.); umor, vechiul umor moldovenesc, atât de apropiat de cel al lui Hogaş şi, mai precis, splendorile unei proze admirabile, bogate, dense, ornate, cadenţate, lirice, îmbălsămată de miresmele câmpiilor. Din toate paginile respiră o dragoste de natură, de viaţă lipsită de contingenţe, de hoinăreală iremediabilă, urbană şi mai ales periferică, dar şi rurală, cu peisagii exotice din Delta Dunării sau din balta Snagovului, întru tot asemănătoare lui Hogaş; simţ plastic, puternic suflu liric, şi peste tot o infiltraţie cărturărească, o meditaţie asupra unor lecturi serioase, cu citaţii erudite, în genul lui Anatole France. Iată din ce isvoare este aşteptată o operă de maturitate.

Ioachim Botez

Dinu Nicodin

Tot atât de greu de incadrat sunt şi *Lupii* (1934) lui Dinu Nicodin: note dintr'o expediţie de pescuire în munţii Maramureşului într'o proză personală, abruptă, sacadată, revărsată totuşi în vaste nape ritmice, pitorească şi într'o limbă de o mare bogăţie. Elementul pitoresc nu poate constitui o originalitate într'o literatură saturată de pitoresc; la el se adaugă umorul şi chiar nota satirică. Ca şi la Ioachim Botez aceeaşi infiltraţie cărturărească şi erudiţie de bună calitate, împinsă până la dialogul platonician. Nu lipseşte nici un oarecare „manierism" de expresie şi o ţăcăneală ritmică supărătoare, o elipsă forţată. Curăţată de această sgură, proza lui rămâne somptuoasă, proprie mai ales marilor evocări istorice, pentru care scriitorul are toată pregătirea talentului şi a unei mari culturi.

Dinu Nicodin

Alţi scriitori

Pentrucă în acest capitol am înregistrat mai mult proza poeţilor, mai semnalăm şi alte câteva din incursiunile lor în epică chiar dacă nu au un caracter liric mai pronunţat:

Demostene Botez ne-a dat romanul *Ghiocul* cu sumbra dramă a părintelui Valeriu, care în Aristiţa îşi ucide propria-i obsesie erotică.

Sanda Movilă, romanul *Desfiguraţii* (1935), cu toate subtilităţile unei proze de horbotă fin lucrată.

Eugeniu Speranţia, romanul *Casa cu nalbă*.

I. Valerian, romanul exotic *Cara-su* (1935) al iubirii cu o tătăroaică; frumoase peisagii dobrogene.

Dragoş Protopopescu, fantezist, satiric dislocat în *Condamnaţii la castitate* (1935); mai energic deşi nu fără umor în *Fortul*.

Horia Furtună, mult lăcrimosul şi paradoxal sentimentalul roman *Iubita din Paris* (1934).

M. D. Ioanid, volumul de nuvele *Desmeticire* (1933), de preţuit mai ales prin nuvela titulară.

D. N. Teodorescu, *Călăreţul colorat* (1935), din viaţa câmpului de curse.

Coca Farago, *Sunt fata lui Ion Gheorghe Antim*, roman încă prea tineresc, etc., etc.

5. Epica narativă

Sub acest titlu puţin cam simplist vom examina literatura câtorva romancieri şi povestitori, al căror talent se manifestă într'o naraţie nesaturată de psihologism sau de alte intenţii, ci merge direct la ţintă — spre obiectiv.

Victor Eftimiu Din foarte felurita lui literatură în proză, cu însuşiri de povestitor şi mare limpezime şi proprietate stilistică, ne oprim doar la romanul *Tragedia unui comedian* (1924) interesant prin atmosferă şi prin crearea unui tip; atmosfera este lumea teatrului, nu numai în ce are ea meschin şi cabotin, ci şi în tot ce are nobil ca sforţare de a interpreta şi de a realiza artistic; tipul este contele Venceslas-Svidrigello Strszky, zis Struţul, zis Struţchi, zis domnul Maximum, refugiat polonez, venit la Iaşi cu trupa lui Borelli, rămas peruchier al teatrului de acolo, fost soţ câteva luni al frumoasei artiste Fani Boldescu, devenită apoi „prinţesa" Moruzof, peruchier apoi al teatrului Naţional, actor, regizor şi impresariu de turnee în provincie şi, în sfârşit, directorul *Teatrului Shakespeare* din intrarea Zalomit, mare regizor al pieselor lui Shakespeare şi chiar interpret al lui Caliban din *Tempesta*, om urît şi genial, în care clocoteşte pasiunea teatrului şi conştiinţa urâciunii ce-l împiedică de a deveni mare actor şi de a fi iubit de femei. Iată omul şi interesul cu care urmărim şi contrastul romantic dintre urîciunea şi genialitatea lui, dar mai ales şi sforţările de a-şi realiza viziunile artistice. E prima dată

în literatura noastră când intrăm în astfel de preocupări exclusiv teatrale, când asistăm la repetiţii însufleţite de verva rară a regizorului, într'o atmosferă de electricitate artistică, de competenţă şi pasiune dramatică evidente. Atât ar fi fost de ajuns şi, ori cum, atât e ceea ce urmărim cu interes.

Cum însă scriitorul are un spirit inventiv şi romanţios, înclinat spre senzaţional, drama sufletească şi cerebrală a eroului se complică şi se pierde într'o frescă socială bucureşteană cu idile sentimentale şi desmăţ frenetic. Pe aceeaş linie sensaţională merge apoi şi *Prinţesa Moruzof* şi partea a doua a *Dragomirnei* [1]).

Amintim şi doi povestitori macedoneni:

N. Batzaria Epica lui N. Batzaria (n. 1874) cu diverse cadâne are mai mult un caracter informativ, fără ca, prelucrată, realitatea brută să se organizeze şi să se înalţe până la ficţiune poetică [2]).

M. Beza Pornită dela schiţă şi menită schiţei, literatura lui Marcu Beza cultivă legendele populare (*Balta noastră, Lacul, Râpa lui Mihai*) şi evenimentele principale ale vieţii locale, asasinate (*Tuşu*), răsbunări de hoţi, cu pustiiri de regiuni întregi (*Zidra*), răpiri de fete, părăsirea satului părintesc (*Două suflete*), etc., totul trasat liniar într'o povestire simplă şi într'un stil sobru (ceea ce nu înseamnă şi natural), şi îngrijit până la artificial... Cu mijloace atât de simple și cu o lipsă evidentă de suflu epic, scriitorul nu era indicat pentru roman, așa că încercarea sa de mai târziu *(O viață)* nu reușește să ridice o simplă schiță filigrană la tonul și desvoltarea epică necesare. Echilibrul stilistic, oarecum clasic, al scriitorului e mult mai bine venit în paginile de impresii din Anglia 1).

---

[1]) Victor Eftimiu, *Fără suflet*, schite, 1913: *Dar de nuntă*, 1911; *Spovedania unui clown*, 1913; *In temniţele Stambulului*, nuvele; *Două cruci*, roman din viaţa macedoneană, 1914; *Poveştile focului*, nuvele, 1915; *Cei doi străini*, nuvele, 1917; *Corabia cu pitici*, 1919; *Povestiri din Orient*, 1922; *Povestiri alese*, 1922; *Basme de Crăciun, Alina Linda, Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără moarte, Catalina, Şarpele fermecat, Trei îngeri, Făt frumos din lacrimă, Minunea sfântului Ilie, Băiatul cel pierdut, Pădurea ursitoarelor, Păţania călugărului Gherasim* — toate povestiri, 1922: *Tragedia unui comedian, roman*, 1924; *Pe vremea haiducilor*, povestiri; *Un asasinat patriotic*, 1926; *Elfiona*, roman; *Prinţesa Moruzof*, roman, 1925; *Dragomirna*.

[2]) N. Batzaria, *Spovedanii de cadâne*, Buc. 1921; *Turcoaicele*, Iaşi, 1921; *Colina îndrăgostiţilor, schiţe şi nuvele*, Buc., 1923; *In închisorile turceşti*, Brăila; *Prima turcoaică*, Buc., bibl. „Dimineaţa" No. 29.

Sergiu Dan După *Viața minunată a lui Anton Pann* (1929), în colaborație cu Romulus Dianu, prima viață romanțată dela noi, Sergiu Dan (n. 1903) ne-a dat singur *Dragostea și moartea în provincie* (1931), roman de moravuri povinciale. Comparația cu *Madame Bovary* se impune și în intenția artistică și în epizoade și în tecnică: Cora e Emma, Tomiță e Charles Bovary și Vlad Stroescu e Rodolphe Boulanger. Prin crearea atmosferei și precizia unor tipuri, romanul indică un artist și o îndemânare confirmată de *Arsenic* (1934). Subiect mic, în care arsenicul e o otravă și nu un simbol. Scriitorul rămâne în cotidian, în banal, cu întâmplări mărunte și pasiuni mediocre fără problematică. Doctorul Filimon e dintr'o substanță comună, cu bucurii și suferinți fără inedit; viața lui sentimentală se scurge monoton între Alina, fata colonelului dela etaj și Ana, patroana de bar; amorf, abulic, de structura eroilor lui Tristan Bernard, se lasă prins în mici complicații, ce sunt așa pentrucă nu sunt altfel.

Sergiu Dan

E în arta scriitorului un amoralism natural, o luciditate voltairiană a stilului, o discreție grațioasă în atingerea numai a lucrurilor, un anecdotism savuros, un echilibru clasic între conținut și formă, de subliniat într'o literatură saturată de lirism, de pitoresc și acum în urmă de „spiritualitate".

Maniera lui se intensifică în *Surorile Veniamin* (1936), roman mai complex și cu o fibră mai adâncă de uman. Dragostea militantului comunist Mihail Vasiliu, pornită cu Felicia Veniamin, ființă pură și nobilă, adeptă pasionată a ideilor lui, și sfârșită în patul celeilalte surori, Maria, fată ușurică și galantă, conține în ea o satiră a vieții în genere și a sexualității, în specie, dominată de alte legi decât cele ale moralității și logicei. Operă de maturitate, cu mai multă mișcare, viață, semnificație, dar cu aceeași discreție artistică și topire a ironiei în umor, cu aceeaș vioiciune de dialog și echilibru al formei. Gust, măsură, finețe 1).

Romulus Dianu După publicarea în colaborare cu Sergiu Dan a primii noastre vieți romanțate *„Viața minunată a lui Anton Pann"* (1929) Romulus Dianu (n. 1905) ne-a dat singur romanul *Adorata*, (1930) cu viața mai mult aventuroasă decât minunată a Victoriei Gherman, femeia, care, simțindu-și vocația de a fi adorată, își caută destinul într'o serie de împerecheri (Mircea Vidrașcu, Gaby de Severine, Ernest Corodeanu) și sfârșește asasinată într'o cameră de otel de amanta acestuia din urmă. Romanul e un cadril de destine erotice acționate puțin cam arbitrar și nu fără lesniciune grațioasă — lesniciune, de altfel, cu mare dezinvoltură de compoziție, pe care scriitorul avea să o dovedească și în *Nopțile din Ada-Kaleh* (1932) și în *Târgul de fete* (1933).

Mihail Sebastian Primul roman al lui Mihail Sebastian (n. 1907) *Femei* (1933) se compune, de fapt, dintr'o serie de nuvele legate doar (și în una dintr'însele și fără această legătură) prin prezența aceluiaș erou, Ștefan Valeriu. Experiențe erotice, directe, fără abuz de psihologie, povestite cu stăpânire de sine, cu precizіune de desen, în felul lucid și decupat al lui Sergiu Dan, capacitate de a crea oameni din simple linii cursive, cu un natural înnăscut; stil intelectual și, prin lipsă de didacticism, totuși, grațios. Dela seria de aventuri amoroase, în *De două mii de ani* (1934) scriitorul a

---

1) Marcu Beza, *Dela noi*, 1903; *Pe drumuri; Din viața Aromânilor*, 1914; *O viață, roman*, 1921; *Din Anglia*.

1) Sergiu Dan, *Viața minunată a lui Anton Pann*, 1929; *Dragostea și moartea în provincie*, 1931; *Arsenic*, 1934; *Surorile Veniamin*, 1936.

trecut la romanul ideologic, care vrea să îmbrăţişeze mai mult decât poate strânge şi în care, cum era şi firesc, problema iudaismului nu-şi găseşte o soluţie valabilă.. Ca în orice roman, strict individuală, problema se circumscrie la cazul eroului autobiografic care, în lupta dintre dorinţa de asimilare şi refuzul mediului de a-l primi, recurge la soluţia unei acomodări: renunţarea de a se identifica cu societatea în sânul căreia trăeşte şi topirea lui biologică în ambianţa şesului dunărean ce l-a modelat sufleteşte. Fără desbaterea teoretică a problemei, romanul, foarte puţin roman şi el, evoluiază în mijlocul mişcărilor antisemite de acum vreo zece ani, al experienţelor sociale al eroului, cu aceiaşi libertate de mişcare, naturală, cu aceeaşi artă lucidă de a expune pregnant situaţiile şi ideile, mai mult atingându-le şi de a schiţa figuri de data aceasta de mare semnificaţie intelectuală (Ghiţă Blidaru, Mircea Vieru, etc.) fără a mai aminti de alte tipuri din lumea iudaică, — (marxistul S. T. Haim, sionistul Winkler, Abraham Silitzer, etc.).

Deşi apărut mai târziu (1935), *Oraşul cu salcâmi* e anterior celorlalte două şi se vede. Un adolescent zugrăveşte psihologia adolescenţei. Interesul romanului nu stă nici în construcţia cam risipită, nici în natura lui epică, destul de anemică, ci în crearea atmosferei poetice de tulbure sentimentalism şi de nelinişte sexuală, de vis şi de realitate, răspândită în jurul oricărei adolescenţe [1].

Virgiliu Monda

Virgiliu Monda Virgiliu Monda (n. 1898) a debutat ca poet cu *Fântânile luminii* cu versuri clare, sonore şi prea luminoase pentru o epocă, în care poezia se umbrea în mistere şi cerea semne de dincolo. Numai după zece ani de tăcere, el a venit la epică cu trei romane publicate (*Testamentul domnişoarei Brebu,* (1933); *Urechea lui Dionys,* (1934), *Hora paiaţelor,* 1935) — epică narativă, de fapte solid înlănţuite, într'o proză armonios echilibrată, căutat autoctonă, cu „mistere" abil întreţinute, şi cu un element decorativ şi pitoresc insistent. Cele trei romane nepublicate încă dar citite la şedinţele *Sburătorului (Casa cu uşile deschise; Sângele nupţial, Dispensarul No. V),* cu mult superioare celorlalte, se desfăşoară într'o arhitectonică tot mai amplă, cu o grijă minuţioasă a documentului — în linia obiectivă, cu exces de descripţie exterioară a evenimentelor şi fără acea adâncire a substratului psihologic care, singură, poate da o semnificaţie massei faptelor diverse [1].

Isaiia Răcăciuni Din primul roman *Mâl* (1933) al lui Isaiia Răcăciuni (n. 1900) e puţin de reţinut; viaţa de culise, de zonă inferioară, e zugrăvită în scene filmate, inexperimentate, deşi cu intenţii moderniste şi de pigmentare sexuală. Mai matur e *Paradis uitat* (1936), fenomen de sămănătorism evreesc: scriitorul zugrăveşte pregnant dragostea de pământ a unui copil de arendaş evreu, sărăcit şi venit la oraş; roman autobiografic cu experienţe erotice rurale sau nu (Heda, Conchita) dar şi cu figuri valabile desenate, ca cea a bătrânului Buium, omul întreprinzător sărăcit şi resemnat [2].

Alţi scriitori In acest capitol mai citām şi alţi povestitori:

Tudor Teodorescu-Branişte, sentimental şi cursiv în primele lui schiţe *(Suflet de femeie, Şovăiri),* a prins mai multă autoritate de povestitor în *Cimitirul No. 13* şi *Ochiul de nichel,* şi chiar incizivitate de satiră socială în *Băiatul popii.*

Igena Floru ne a lăsat un volum de graţioase nuvele postume.

Margareta Miller-Verghy şi-a adunat în volum nuvelele *Umbre pe ecran* (1935), din care cel puţin *Ca să pot muri* e admirabilă.

---

[1] Mihail Sebastian, *Femei,* 1933; *De două mii de ani,* 1934; *Oraşul cu salcâmi,* 1935.

[1] Virgiliu Monda, *Testamentul domnişoarei Brebu,* 1933; *Urechea lui Dionys,* 1934; *Hora paiaţelor,* 1935.

[2] Isaiia Răcăciuni, *Mâl,* 1934; *Paradis uitat,* 1936.

Aida Vrioni ne-a dat un roman de moravuri sociale *Fată sport* (1925).

B. Iordan, două bune romane din viaţa şcolară *Normaliştii şi Invăţătorii*, şi acum în urmă mult mai greoaiul roman *Pământul ispitelor* (peisagii şi moravuri din Deltă).

Anişoara Odeanu a debutat cu un volum de notaţii vioaie *Intr'un cămin de domnişoare* (1934); anul acesta a publicat prea extensivul dar încă plin de savoare roman *Călător din noaptea de ajun* (1936).

Horia Oprescu, cursivul şi plăcutul roman *Floarea neagră* (1932).

Adrian Hurmuz, un bun şi promiţător debut în *Minunea*, (1936) urmat de altele fără a-şi fi realizat destinul făgăduit.

6. Epica autobiografică

Deşi aproape întreaga epică are la temelie o experienţă personală şi constitue într'un fel o autobiografie, vom cerceta în acest capitol o serie de scriitori care, fie că au procedat la reconstituirea aproape memorialistică a vieţii lor, uşor romanţată, fie că, pornind dela propria lor psihologie, o proectează într'un şirag de eroi ce se pot uşor reduce la aceiaşi unitate sufletească — indiferent dacă se realizează obiectiv, analitic sau narativ. Literatura aceasta e, în genere, opera criticilor, eseiştilor şi a ideologilor.

Mihail Dragomirescu Nu fără un sentiment de nedumerită stânjenire ne aflăm în faţa celor trei volume ale lui Mihail Dragomirescu (n. 1868) apărute până acum: *Ogrezeni* şi *Dărmăneşti*, *Focul* şi *Sănducu* dintr'o vastă epopee ciclică intitulată *Copilul cu trei degete de aur*, din care mai sunt anunţate încă alte optsprezece. Strict autobiografice, e poate tot ce s'a scris mai „monumental" ca gen în literatura universală, dela *Iliada* până la romanul ciclic al lui C. Stere, cu atât mai mult cu cât în volumele apărute şi, probabil, şi în cele ce vor urma, nu e vorba de luptele de zece ani din jurul Troiei, nici de materialul uman imens din *In preajma revoluţiei*, cu mediul atât de pitoresc şi de felurit al gheţurilor Siberiei penitenţiare, ci de simpla viaţă a lui Sănducu, fiul învăţătorului Gheorghiţă Dărmănescu din Ogrezeni, secţionată până acum pe spaţiul numai a şapte ani de existenţă (1870—1877).

Firul povestirii porneşte, e drept, ceva dinainte de naşterea micului erou, în jurul căruia, prin apariţia în vis a „copilului cu trei degete de aur", pluteşte anticipat aura unui mare destin literar, obiectul probabil al celorlalte volume. Dincolo de aşteptările cuvenite creatorului „integralismului", opera sa nu pleacă nici dela consideraţii ideologice şi nici nu se rezolvă în prospecţiuni psihologice, ci dela realităţi, adică, mai precis, dela realitatea unui sat din şesul dunărean, Ogrezeni — care ar putea fi Plătăreşti — şi a unei existenţe individuale, adică a lui Sănducu, încadrată în toate elementele ambianţei rurale. Naraţiunea, cu alte cuvinte, e epică, fără lirism şi psihologism retrospectiv, ba chiar de un realism destul de amorf.

Criticul cunoaşte şi respectă regulile genului. Ne-am putea plânge chiar că, în primul volum mai ales, suntem implicaţi într'un încâlcit ghem de spiţe şi de genealogii, pe care, deşi strict autentice, poate, nu le urmărim cu un interes egal interesului acordat, de pildă, destinului tragic al lui Vasilache: Nici mica lume de tovarăşi de joacă din ultimul volum (Nedelcu, Tomuleţ, Mitică a lui Ţică, etc.) şi nici chiar precocele Sănducu, căruia încep a i se presimţi „cele trei degete de aur", de vreme, ce ştia dela opt ani „să scrie şi să citească şi cu litere latine şi cu litere bisericeşti şi învăţase pe dinafară *Crezul* şi-l zicea în biserică fără greşală", şi se sbătea în deslegarea prematură a tainelor firii — nu reuşesc să ne încordeze atenţia pe spaţii cu mult prea mari. Dacă ne-am interesat totuşi de isprăvile şi mai neînsemnate ale lui Nică a lui Ştefan a Petrei, care nu avea, bietul, „trei degete de aur" — se explică, se vede, prin faptul că arta e o insesizabilă vibraţie solară ce pune aur în cea mai modestă pulbere şi ne înşeală — adică oficiu de impostură şi nu de notariat.

E. Lovinescu

Preocupările literare ale lui E. Lovinescu pornesc în acelaş timp cu preocupările critice: *Nuvele florentine* (devenite apoi *Crinul*, 1906), drama ibseniană *De peste prag* (1906), *Scenete şi fantezii* (1910), romanul *Aripa morţii* (1913) şi *Lulu*. Adevărata lui activitate epică se desfășoară însă mai târziu în șase romane: *Viața dublă* (din contopirea a două narațiuni mai vechi), ***Bizu***, *Firu'n patru*, *Diana* (din ciclul *Bizu*), *Mite și Bălăuca* (din ciclul neterminat încă al lui Eminescu). Fie că se numește Andrei Negrea (din *Viața dublă*) sau Anton Klentze, zis Clenciu, zis și Bizu (din ciclul lui *Bizu*) sau Mihail Eminescu, se poate desprinde de pe acum unitatea de ton, de psihologie, involuntară, firește, a eroului, pe temeiul inadaptării, adică a unei teme literare mai vechi, care, caracteristică sufletului moldovenesc, se poate identifica sub forma pasivității dela ciobanul fatalist al *Mioriței*, până la literatura lui Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu sau, sub forma răsvrătirii, în eroii lui C. Stere. Moldovenească, ea nu trebue confundată totuși cu sămănătorismul, după cum nu se confundă nici ruralismul. Sămănătorismul nu reprezintă o problemă de material uman, ci o atitudine lirică față de dânsul.

De ordin pur sufletesc, inadaptarea din *Viața dublă* se manifestă în inferioritatea sentimentală a eroului. Tratate cu intenție psihologică, primul epizod e străbătut de un lirism vag, vaporos, iar cel de al doilea de un simplu schematism dramatic descărnat cu un amestec de poezie, de pitoresc descriptiv și cu idealizarea neconturată a personagiilor. Cu totul altfel e „inadaptarea" din ciclul lui *Bizu*, al cărui prim volum ne evocă aliric o copilărie pusă în condițiunile normale ale fericirii, fără să o cunoască totuși. Neliniște sufletească, nemotivată din afară prin nimic ci, organică, determinată numai de lipsa de apetență a vieții; vagă aspirație, ne tradusă măcar în schița unui act, spre moarte, cu un sentiment de „precaritate", de „labilitate cosmică"; lipsă de reacțiune în fața dragostei, a bolii și a morții, fixată în preparate analitice discontinui. Prin absența vitalității omul ar putea părea morbid, dacă psihologia lui nu s'ar desprinde totuși pe un fond de echilibru moral, ieșit dintr'o contemplativitate fără urma dezaxării sau a nemulțumirii personale sau sociale. Pe când, în *Bizu* (1932), se stabileau temele principale ale unei psihologii deficitare, fără pastă epică, în *Firu'n patru* (1933), subiectul se limitează la un simplu epizod sentimental. Sub liniştea aparentă, sub ataraxia totală spre care tinde, mocneşte, în realitate, o sensibilitate dureroasă, nevoia complicaţiei pentru a eluda poate actul, o suspiciune de fiecare clipă. Duelul dintre Bizu şi Diana se desfăşoară în cadrul unor elemente minime sporite doar prin rezonanţa lor sufletească în erou, ce-şi apără refuzul răspunderii pintr'o cazuistică frenetică.

Fără alte interferenţe cu viaţa, romanul e strict psihologic, analitic şi într'un ton prea eseistic; în lipsa faptelor, se discută cu prea multă pertinenţă didactică intenţia lor. Trecut din cadrul deliberărilor în cel al unor întâmplări cu totul neprevăzute, duelul se prelungeşte şi în *Diana* (1936), roman de tecnică, cu un interes gradat întreţinut într'o formulă teatrală, cinematografică aproape, rezolvat abea în ultima scenă. Mediul lui e de altă calitate morală: Rosina, Diana, Hugo, Lică Scumpu nu sunt lipsiţi de contur şi chiar de nuanţe; tipuri de voinţă, de viclenie, de mare ipocrizie exprimate în forme şi mijloace diferite. In total, din aceste patru romane se desprinde viziunea unui erou central, a unui om cu un mare deficit de voinţă, cu un refuz integral al vieţii, cu o superioritate morală instinctivă, cu un fel de nepăsare aparentă, îndărătul căreia e o sensibilitate dureroasă. Cu toate că s'a spus că e un naiv, un simplu poate, Bizu e, în realitate, un neliniştit, un sceptic fundamental, un bănuitor pornit să-şi complice singur datele cele mai clare: în *Firu'n patru*, pentru a scăpa de răspundere; în *Diana*, pentrucă nimeni n'ar fi avut mai multă luciditate în plasa unor întâmplări neobişnuite. Identitatea punctului lui de vedere cu cel al cititorului constituie probabil singurul interes al cărţii.

Cu mult mai neaşteptată este desluşirea aceleiaşi viziuni şi în crearea fizionomiei lui Eminescu în cele două romane apărute până acum *Bălăuca* şi *Mite*. Eminescu e, în fond, acelaş Bizu, cu acelaş abulic refuz al vieţii, nu din nemulţumiri sociale sau personale, ci al vieţii în sine, crescut, fireşte, prin adaosul înaltei lui contemplativităţi, al genialităţii chiar, ce-l proectează peste timp şi spaţiu sub aspectul ideal al „poetului". In *Mite* (1934), autorul se strădueşte de a-i spori în condiţiile umile ale mizerei lui existenţe aura superiorităţii morale, aşa că, prin marea lui dezinteresare, prin frumuseţea unui suflet candid deslegat de orice apetenţă, în situaţiile cele mai penibile, el depăşeşte cu mult pe Carp, pe Maiorescu, pe Caragiale...

Bălăuca (1935) situiază epizodul Veronicăi Micle într'un cadru de mai mare mişcare şi cu mai multe elemente de creaţie obiectivă; la ori câte confuzii ar da loc tecnica amestecului de vis sau mai bine zis de rememorare a unor epizoade trecute, cu interferenţă de situaţii prezente, era impusă de faptul anteriorităţii scenelor esenţiale ale epizodului faţă de legătura poetului cu Mite, — şi trilogia trebuia să aibă cel puţin aparenţa unei succesiuni cronologice.

S'a vorbit de intenţia de ponegrire, de înjosire a marelui poet numai pentrucă nimic nu poate dezarma reaua credinţă sau simpla nepricepere. Intenţia idealizării lui pe fundalul mizeriei şi umilinţii umane se poate, dimpotrivă, deduce şi din faptul că în crearea lui Eminescu, autorul vedea încununarea firească a propriei sale viziuni, concepută cu un sfert de veac înainte (*Aripa morţii*, datează din 1913) şi urmărită involuntar dar tenace într'o serie de şase romane — popasurile unei ascensiuni literare probabile[1]).

G. Ibrăileanu

După cum dela ideologul revoluţionar C. Stere nu ne-am fi putut aştepta, la bătrâneţe, la revărsarea epică a memorialisticei din *In preajma revoluţiei*, tot aşa nu ne-am fi aşteptat nici dela G. Ibrăileanu la *Adela*, floarea suavă a unei vieţi dezolate. Nimic nu dovedea în trecutul lui preocupări pur literare; în scris nu se vedea nicio indicaţie de sensibilitate estetică, ci, dimpotrivă, numai de inaptitudine pentru expresia artistică. Criticul, a cărui investigaţie s'a menţinut până la urmă în domeniul socialului şi a cărui analiză n'a depăşit domeniul didacticului, ne-a dat totuşi în *Adela* un model de literatură psihologică străbătută de o poezie reală. Romanul nu are, fireşte, pecetea prezentului ci se sbate între poem şi analiză, într'o compoziţie totuşi unitară şi armonioasă. Dragostea unui intelectual între două vârste pentru o fată mult mai tânără decât dânsul, dragoste, în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e zugrăvită în notaţia pregnantă a unor elemente umile ce-şi găsesc farmecul în însăşi gingaşa lor fragilitate. Pe fondul vechiu, prăfuit, perimat, frăgezimea sentimentului înfloreşte pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispare sub valul poeziei discrete, fine, cu timidităţi de începător şi cu luciditāţi sceptice de om matur, — totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al elocuţiunii[1].

---

[1]) E. Lovinescu, *Nuvele florentine*, 1906; *Scenete şi fantezii*, 1911; *Crinul*, 1912; *Aripa morţii*, 1913; *Comedia dragostei*; *Lulu*, 1920; *Viaţa dublă*; *Bizu*, 1932; *Firu'n patru*, 1933; *Mite*, 1934; *Bălăuca*, 1935, *Diana*, 1936.

G. Călinescu Era firesc ca talentul literar al lui G. Călinescu, notoriu în domeniul criticei, să-şi caute expresia şi în roman. In *Cartea nunţii* nu primează totuşi analiza psihologică, cum ar fi fost de aşteptat, ci intenţia pur epică. Inceputul romanului cu întoarcerea în ţară a eroului în trenul de Predeal ne pune în faţă vigoarea descriptivă a peisagiului carpatin, în care plasticul se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede şi ştie proecta. Descripţia „casei cu molii" — paragina preistorică din strada Udricani, plină de praf, de paianjeni şi de mucegaiul unor babe (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali, etc...) este zugrăvită cu pitoresc ca şi sinuciderea maniacului profesor Silivestru. Incolo, psihologia e prea schematică.

In ciudata lui erotică, Jim, eroul, rămâne inconsistent. Convenţionala viziune sportivă şi mecanică a nouei generaţii trezeşte impresia unui placaj voit modernist. Deşi trădează influenţa lui Lawrance, evocarea actului sexual în elementul lui generator, nu e lipsită de amploare şi accent mistic. Aici, ca şi în proecţia cosmică a începutului, aceeaşi capacitate de a trece

---

[1] G. Ibrăileanu, *Adela*.

din real în plan simbolic. Calităţi epice şi poetice ce se cer cultivate şi realizate[1].

Eugen Relgis Lăsând la o parte opera de debut *„Triumful nefiinţei"* (1913), influenţată de D. Anghel, Eugen Relgis (n. 1895), ni-a dat un roman, *Petru Arbore* (1924), apărut sub forma unei trilogii: *Intâile năzuinţi;* II *Isvoarele interioare;* III *Prăbuşiri creatoare,* cu intenţii de roman psihologic dar, în fond, cu teze umanitariste. El a reluat vechea temă sămănătoristă a inadaptatului: elev încă de liceu, singuratic şi visător, în larma batjocuritoare a camarazilor săi, Petru Arbore se îndrăgosteşte de servitoarea Floarea, pe care, vrea să o înalţe şi s'o purifice; din spirit de jertfă, o cedează apoi unui rival, lui Ştefan Dragu; în celelalte volume, scriitorul urmează linia eroului său, ca student la şcoala de Arhitectură, în mijlocul Capitalei duşmănoase; povestea unei noi iubiri cu o studentă logodită şi ridicarea unui depozit pentru manufactura tutunului formează substanţa volumului al doilea; construirea unui siloz de cereale şi a unei uzine de arme pentru Arsenal, iubirea cu o medicinistă şi intrarea României în războiu, cu toate problemele de conştiinţă, pe care le putea ridica în sufletul unui umanitarist, formează materia volumului al treilea al acestui roman autobiografic, pe deasupra căruia planează şi tecnica şi mentalitatea lui *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland. Liric, ideolog, şi mai ales retoric, în sărăcia de invenţie, romanul scriitorului se sbate într'o serie de monoloage interioare sau de disertaţii pe diferite teme sociale şi filozofice. Autoanaliza, din nefericire ne alimentată de o acţiune epică, se intensifică şi mai mult în următorul roman al scriitorului *Glasuri în surdină,* (1929), care continuă disertaţiunea interioară a lui Petru Arbore, de suflet singuratec neadaptat şi, de data aceasta, şi izolat printr'o fatalitate organică[2].

---

[1] G. Călinescu, *Cartea nunţii.*

[2] Eugen Relgis, *Petru Arbore,* roman în trei volume: I, *Intâile năzuinţi;* II, *Isvoarele interioare;* III, *Prăbuşiri creatoare,* 1924; *Glasuri în surdină,* Buc. 1927; *Prieteniile lui Miron,* 1934.

Mircea Eliade

In cadrele mișcării culturale din ultimii zece ani, Mircea Eliade a avut rolul de animator al „generației" sale, în care și-a amestecat atât de mult febrila-i și multilaterala-i activitate încât, dacă n'a inventat-o, i-a dat cel puțin conștiința existenței. Din iluzia unei îndreptățiri superioare a catastrofei războiului mondial problema palingeneziei universale s'a ridicat pretutindeni în acești două zeci de ani, nu numai în ordinea politică și socială, ci și în cea sufletească, schițându-se într'o vreme chiar curba unei întoarceri spre misticismul religios. La noi, Mircea Eliade e privit ca interpretul tuturor problemelor spirituale ale „generației" sale, deși poate, cercetându-și pulsul, i-a trecut întrucâtva febrele și preocupările. S'a descoperit astfel în ceilalți. Nu este însă locul de a-i fixa aici atitudinea destul de contradictorie față de probleme și de oameni, prețioasă totuși și prin candoarea tinerească a entuziasmului și prin noblețea unei activități pe atât de dezinteresată pe cât de dezordonată. Ajunse la o amploare aproape profesională, legăturile lui cu literatura, singurele în discuție, par totuși numai sporadice și în intenția vădită a unui diletantism, a unei concesiuni făcute silnic gustului public pentru forma romanului. Intâia lui încercare în acest gen nu-l putea, de altfel, apropia prea mult de dânsul. *Isabel și apele diavolului* (1930) e tot un fel de eseistică romanțată, discursivă și ideologică, cu influențe supărătoare. Papinismul activității lui anterioare face loc influenței lui Gide, a actului gratuit și a diabolismului, adică a perversității de a se substitui voinței altuia, împingând-o, în chip cu totul dezinteresat, spre destine străine și arbitrare. Exotismul mediului indian nu încă destul de colorat pentru a putea susține prin sine interesul unei narațiuni penibile și sub raportul expresiei și al unei erotice deficiente și poate tocmai de aceia obsesive, nu se realizează pe deplin decât în *Maitreyi* (1933), poem de iubire, în nicio legătură cu epica, de o puritate de sentiment, de exaltare lirică, de o pastă atât de fină și atât de ciudată a eroinei, în decorul unei peisagiu inedit. E tot ce a scris Mircea Eliade, nu mai bun — în ordinea creației literare — ci mai unitar și mai nealterat de intenții ideologice...

Ieșit din teoriile ideologului asupra autenticului, asupra confesionalismului, spre care a împins atât de anarhic și pe tinerii generației lui — dar și din influența încă prezentă a lui André Gide din *Journal des faux-monnayeurs* și *Șantier* se leagă tot de faza preepică, aglutinând o pulbere de fapte nefolosite sub forma romanului, de blocuri de piatră nelegate „în trista categorie a creației epice", cum se exprimă însuși autorul. In dezordinea lui căutată, materialul e încă subiectiv interesant prin personalitatea vibrantă a animatorului.

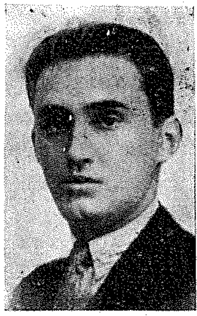
Apărută în 1935, *Lumina ce se stinge* datează din 1931, adică tot din faza preepică; deși nu mai e indian, exoticul apare sub forma unui mediu convențional, nefixat în spațiu și timp, iar subiectul e de domeniul fantasticului; diabolismul din *Isabel* se menține și aici sub forma dorinței perverse a lui Manoil de a schimba, printr'un act arbitrar, cursul existenței altora. Cartea rămâne ideologică, romantic tenebroasă și nesatisfăcătoare.

Activitatea epică propriu zisă a scriitorului nu începe decât cu apariția *Intoarcerii din rai* (1934), în care, după ce a fost animatorul generației sale, făcând-o să se recunoască în parte în preocupările lui și fracționând-o pe spații limitate de ani, a încercat să o fixeze și literar. Confundând-o cu propria-i personalitate, ca să dea impresia realizării epice, și-a descompus-o în elementele constitutive și adesea contradictorii pentru a le proecta apoi în individualități independente; crescuți în atmosfera cafenelei Corso și a dezbaterilor publice ale *Criterionului*, pulbere planetară desfăcută din incandescența însăși a autorului, câțiva dintre tineri eroi ai romanului îl reprezintă în diversele lui aspirații. Paralizat în voință și în acțiune, Pavel Anicet e frământat de problema existenței metafizice și își rezolvă năzuința spre unitate prin sinucidere; Emilian își caută realizarea în act, fie el și de natură anarhică; prins în mișcarea comunistă dela atelierele Grivița, nu are, la urmă, curajul faptei și se retrage învins. La fel și David Dragu, Lazarovici, etc., reprezintă soluţiuni diferite pentru problematica vieţii împinse la termenul final al abdicării, al înfrângerii... Dacă romanul conţine şi indicaţii de realizare epică (unele tipuri de tineri dela Corso, descripţia revoltei dela atelierele Griviţa, etc.) tecnica este însă vizibil şi acceptabil influenţată de maniera lui Aldous Huxley din *Contrapunct* dar și inacceptabil, de cea a lui Joyce, a monologului interior și a interferenţei supărătoare a persoanei întâia cu a treia.

Indicaţia din *Intoarcerea din rai* devine siguranţă în *Huliganii* (huligani, în înţelesul arbitrar al autorului, sunt toţi cei ce nu respectă comandamentele sociale, ierarhiile etc.). Drumul spre epic este precizat printr'o realizare de mult aşteptată; romancierul „generaţiei" sale a reuşit, în sfârşit, să creeze o serie de figuri bine definite, deşi unele îl proectează tot pe dânsul, într'o vastă naraţie epică, influenţată încă de tecnica lui Huxley dar nu şi de a lui Joyce. Ori cât ar fi vorba de o frescă compoziţia e încă exagerat de slobodă şi mai reuşită în ceeace nu-i esenţial. Lunga povestire de dragoste a lui Gheorghiu, de pildă, în nicio legătură cu tinerimea ideologică, și vag subiectivă, deci cu adevăratul obiect al romanului, e zugrăvită mai pregnant decât cea a celorlalţi eroi, indicând cu mult mai mult asupra viitorului epic al scriitorului. Supărătoare în această frescă, altfel viguros implicată, e iarăși influenţa excesivă a lui André Gide, individualismul, imoralismului teoretic al tuturor tinerilor împins până la cinism şi fanfaronadă, care desgustă, dacă îl credem, și nu interesează, dacă îl luăm drept poză. Atât de echivoc și de obsedant în întreaga lui operă, erotismul devine și el fornicaţie universală și aproape un scop de sine [1]).

Anton Holban

Primul roman al lui Anton Holban (1902—1937) *Romanul lui Mirel* a prefigurat, încă sumar şi inexpert, imaginea însăşi a autorului, a unui tânăr cu o copilărie prelungită, şi, deşi trecut de mult de vârsta pubertăţii, rămas în afara vieţii, prin tot felul din inaptitudini, împotriva cărora se răzbună, ca de obiceiu, printr'o atitudine sarcastică şi poate chiar crudă. Atitudinea ironică faţă de o viaţă pururi inaccesibilă s'a continuat şi în *Parada dascălilor,* într'o galerie de portrete incisive, — apă tare de mici notaţii şi trăsături caricaturale. Vocaţia adevărată şi-a găsit-o scriitorul abia în *O moarte care nu dovedeşte nimic,* adică în exploatarea lumii interioare, a sufletului, şi numai în latura unui erotism de substanţă pur psihologică. Esenţial subiectiv, scoţându-şi materialul dintr'o experienţă strictă, transcris cu o sinceritate uneori uluitoare, incapabil de a-l prelucra, de a-l transfigura, din lipsă de invenţie, de fantezie, — romanul scriitorului se rezolvă în clasicul duel dialectic între „el" şi „ea" — adică între Sandu şi Irina. Nu e vorba de un sentiment natural, spontan, generos, de o dăruire de sine, ci mai mult de nevoia exercitării unei tiranii cu presupuse supremaţii intelectuale sau morale, a unui joc crud de sfâşieri sufleteşti căutate dar şi suportate cu o luciditate ce exclude idealizarea, nu însă şi căderea în reţeaua propriilor sale curse şi nici suferinţa pentru o fiinţă mai mult persecutată decât adorată, din orgoliul de a se şti iubit. Când, părăsită, Irina moare într'un presupus accident, gândul că a fost poate cu adevărat un accident şi nu o sinucidere îi întreţine şi postum nesiguranţa: literatură a aceluiaşi Mirel, nu lipsită de morbiditate şi de o cruzime interesantă psihologic.


A. Holban

Nevoia de a se şti iubit fără reciprocitate se preface în *Ioana* în nevoia de a şti cum a fost înşelat de altă iubită părăsită pentru un timp. Studiul unei gelozii pur morale, retrospective, cu obsesii morbide, cu reveniri doloriste asupra rănilor. Romanele lui Holban nu sunt compuse, ci sunt simple înseilări de notaţii pregnante prin autenticitate cu o evidenţă confesională până la stridenţă. Intensive, ele nu prind nimic din aspectele extensive ale vieţii ci se scufundă în propria suferinţă a scriitorului, în vederea extragerii unicului lui aliment, de pelican îndrăgostit de propria-i suferinţă. Lumea din afară nu există decât doar sumar, în elementul ei comic. Cum nu povestesc niciodată nimic, ele sunt (mai ales *Ioana)* statice, acumulative, sfredelind cu încăpăţânare o stare sufletească morbidă, insolubilă. Cu o limbă neîngrijită şi cu pretenţii teoretice împotriva scrisului artistic, stilul rămâne totuşi simplu, lucid şi intelectual, cu sedimentul experienţei celor mai buni analişti francezi...

---

[1]) Mircea Eliade, *Isabel sau apele diavolului,* 1930; *Maitreyi,* 1933; *Şantier; Intoarcerea din rai,* 1934; *Lumina ce se stinge,* 1935; *Huliganii,* 1936; *Cristina,* 1937.

Octav Şuluţiu

Octav Şuluţiu Deşi încă neformat sub raportul expresiei critice, Octav Şuluţiu a dovedit în romanul *Ambigen* (mai ales în prima lui parte) nu numai discernământ analitic ci şi o neaşteptată îndemânare stilistică. Psihologia lui *Di* se încadrează în psihologia deficitară a lipsei de voinţă. Pe când însă, integral, şi de ordin spiritual, deficitul vieţii îi împinge, de obiceiu, pe astfel de eroi spre o ascensiune morală; — de ordin mai mult sexual, pe Di îl aruncă într'o serie de experienţe erotice întristătoare până la neverosimila căsătorie cu prostituata Elina, dintr'un fel de regretabilă satisfacţie în decădere.

---

1) Anton Holban, *Romanul lui Mirel; Parada dascalilor; O moarte care nu dovedeşte nimic; Ioana,* 1935.

7. Epica de analiză psihologică

Intr'o măsură oarecare, analiza psihologică se află îndărătul mai tuturor creaţiilor epice. Odată însă cu maturizarea literaturii noastre, sunt scriitori ce au adâncit analiza până la reconstituirea întregei plase de acţiuni şi reacţiuni sufleteşti dindosul faptelor, adică a naraţiunii pur epice. In capitolul de faţă vom cerceta câţiva din aceşti analişti ai conştientului, la care vom adăuga chiar şi pe cei ce, fără analize precise, sondează inconştientul sau realizează prin acumulare şi sugestie stări de conştiinţă obsesive, morbide, inanalizabile.

Hortensia Papadat-Bengescu Prima formă de expresie literară a scriitoarei s'a manifestat în schiţele publicate în *Viaţa românească,* adunate apoi în volumul *Ape adânci* (1919): formă nediferenţiată încă de impresionism liric, în care consideraţiile intelectuale, trase în jurul unor subiecte întâmplătoare, se îmbină cu elanuri lirice şi cu mici extaze; poeme în proză, ce nu aşteaptă decât cadenţa ritmului *(Dorinţa),* întretăiete de analize, ce-şi scoboară inciziunea până în inconştient şi în obsesie (capitolul *Poveştile ochiilor* din *Femei, între ele).*

In însăşi formula lor, *Apele adânci* au fost depăşite. *Sfinxul* (1920) (cu *Lui Don Juan în eternitate* şi *Pe cine a iubit Alisia?)* şi apoi *Femeia în faţa oglinzii* (1921), (cu *Agonie, Voluptate, Basme)* au desăvârşit-o, împingând şi lirismul dar şi autoanaliza psihologică la aşa măsuri şi, combinându-le într'o ţesătură atât de intimă, încât au constituit o originalitate, ce întrece cu mult preludiul strict al *Apelor adânci.*

Literatura scriitoarei aduce o notă de francă sensualitate, de exaltare păgână cu aspecte de narcisisism. Când nu se exaltă pe sine, ea se apleacă asupra misterului feminin pentru a-l sfâşia. Analitică sub raportul cercetării turburărilor psihologice şi fiziologice ale amorului, opera ei este pur lirică, de îndată ce se apropie de forţa misterioasă din care porneşte. Privit ca o fatalitate, amorul scapă oricărei calificaţii morale; o astfel de concepţie nu poate însă legitima decât o mare pasiune şi „eroinele" scriitoarei sunt toate sub biciul de foc al unei pasiuni, ce se proectează dincolo de bine şi de rău, în lumea forţelor pure, fie că se manifestă sub forma dorinţei sensuale a Biancei, a uraganului pasiunii fatale a Alisiei, sau a fluxului dragostei contrariate a Manuelei.

Dacă s'ar fi mărginit numai la panlirism, literatura scriitoarei n'ar fi câştigat, totuşi, decât în intensitate, fără a se diferenţia de celelalte producţii lirice. Originalitatea ei stă însă în fuziunea lirismului cu spiritul analitic.

De rasa stendhaliană a analiştilor, ea îşi măreşte viaţa sentimentală prin colaboraţia analizei, prin care, odată cu atitudinea sinceră până la cinism faţă de fenomenul sufletesc, şi în specie faţă de feminitate, iese din romantismul şi subiectivismul obişnuit al literaturii feminine. Deşi materialul este exclusiv feminin, atitudinea scriitoarei e virilă, fără sentimentalism, fără duioşie, fără simpatie chiar, pornită din setea cunoştinţii pure şi realizată, cu eliminarea dulcegăriei, prin procedee riguros ştiinţifice.

Ape adânci, Sfinxul şi *Femeia în faţa oglinzi* — formează prima etapă a literaturii scriitoarei, a lirismului pur şi a autoanalizei incizive; *Balaurul* (1923) şi *Romanţa provincială* (1926) constitue o fază de transiţie spre obiectivare, fie prin numeroasele elemente epice, fie prin potolirea exaltării lirice şi a obsesiei. In volumul din urmă se află şi *Fetiţa* şi *Sânge*, două fragmente admirabile ale unei autobiografii psihologice, pe care o aşteptăm încă.

O introspecţie atât de ascuţită şi un lirism atât de învolburat nu puteau dispare integral şi, mai ales, brusc nici din opera de maturitate a scriitoarei, a fazei de creaţie obiectivă, reprezentată prin cele trei romane apărute până acum din ciclul familiei Halippa: *Fecioarele despletite, Concertul din muzică de Bach* şi *Drum ascuns.* Lirismul pur dispare, după cum dispare şi autobiografia psihologică; materialul e în întregime obiectiv dar în *Fecioarele despletite* el se desfăşoară în bună parte prin viziunea şi comentariul liric al lui Mini, pe când, în *Concertul din muzică de Bach,* reziduurile lirismului se absorb aproape în întregime pentru a ne da cea mai mare sforţare epică a scriitoarei şi una din cele mai pozitive valori a literaturii române.

Hortensia Papadat-Bengescu

Darul observaţiei şi puterea de creaţie nu se câştigă la lumina unui principiu critic ci numai se lărgesc şi se afirmă mai categoric, când talentul prinde conştiinţă de înseşi legile exprimării sale. Chiar în *Ape adânci* bucata *Femei, între ele,* conţine germenii viitoarei literaturi obiective a scriitoarei. Evoluţia se simte şi în faza de tranziţie a *Balaurului* şi a *Romanţei provinciale* (mai ales în *Coana Ileana*). Ea e în creştere în romanul *Fecioarele despletite* (1926), fără a fi desăvârşită şi se desăvârşeşte în celelalte două.

Nu e intenţia acestei cărţi de a rezuma subiectul celor trei volume din seria Halippilor, dar e cu neputinţă să trecem peste figurile principale: iată-l deci pe moşierul Doru Halippa, „seniorul" dela Prundeni, frumosul, echilibratul, sportivul, decorativul Halippa, victima fericită a amorului conjugal al frumoasei Lenora, care, după o tinereţe mediocră şi agitată la Mizil, ajunge castelana adorată şi adoratoare dela Prundeni, patriciana languroasă după amorul bărbatului său. Şi în această atmosferă de linişte şi voluptate îngăduită isbucneşte prima dramă: fata mai mare, senina și severa Elena, rupe logodna cu „prințul" Maxențiu din pricina atitudinii echivoce a surorei sale, a „țânțarului", a „lăcustei" Mika-Lè, față de logodnicul ei. De aici criza de nervi a frumoasei Lenora, lunga ei boală sufletească descrisă în etape minuțioase, ciudata ei repulsiune față de bărbatul său, atât de nevinovat și atât de iubit odinioară, rezolvată prin mărturisirea — nereclamată de nicio altă logică decât cea a unei psihologii morbide — mărturisirea că Mika-Lè „țânțarul" odios, „lăcusta", nu e copilul lui Doru ci rodul unei clipe de uitare de sine cu un zugrav italian ce lucrase de mult la o aripă a casei rămase și acum neterminată... Toată partea aceasta, nu atât de analiză psihologică cât de alăturare de atitudini succesive într'o linie de psihologie morbidă, e magistrală, deși nu totdeauna explicabilă pentru discernământul logic, „Studiul" acestei psihologii ilogice e, dealtfel, una din caracteristicile scriitoarei.

Prin *Concertul de muzică de Bach* (1927), o nouă literatură română începe printr'o afirmație definitivă; sub ochii noștri se înfăptuește o mare frescă a vieții orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate, dela acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și până la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici sensualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într'un cuvânt, nimic din tot ce constitue complexitatea unei vieți chinuite de atâtea nevoi și aspirații. In fața unei opere de artă, problema situării pășește în primul plan. *Concertul* înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n'are ce-i pune deasupra.

Cel de al treilea roman al ciclului, *Drum ascuns*, în care ni se povestește drama grupului Doctorul Walter — Lenora, devenită soția doctorului ce o scăpase și Coca-Aimée, fiica acesteia — precum și drama grupului Elena Drăgănescu, născută Halippa, — Drăgănescu — și muzicianul Marcian — se desfășoară în aceiaș gravă amplitudine ritmică și magistrală analiză. Moartea de cancer a Lenorei și de inimă a lui Drăgănescu se alătură morții de tuberculoză a lui Maxențiu, triptic clinic de o vigoare ne mai cunoscută în literatura noastră, și prin cunoștința tecnică a bolilor și prin notația progresivă a tulburărilor de ordin psihologic provocate de descompunerea materiei. Studiul boalei — al unei ulcerații stomacale — avea să fie, de altfel, reluat tot atât de magistral și în *Logodnicul* (1935), ultimul roman, din afara ciclului Halippilor: punct extrem al virtuozității analitice a scriitoarei stânjenită doar de lipsa de interes a eroului[1]).

N. Davidescu

Despre romanul *Conservator & C-ie* (1924) al lui N. Davidescu s'a spus că descrie procesul de dispariție a conservatismului român. Dacă se raportă la un fenomen social și la procesul ideologic de disolvare a ideei conservatoare, aprecierea nu e îndreptățită, întrucât problema ocupă un prea neînsemnat loc în economia romanului pentru a putea vedea în el o încercare de analiză socială pe bază de determinism istoric. Romanul nu zugrăvește disolvarea partidului conservator, în structura lui ideologică, ci în organizația lui, în oameni, în zece oameni, din care unii cu nume istoric, dar, oricum, toți cunoscuți și unii în viață încă, abia acoperiți de vălul străveziu al numelui ușor schimbat, și cu toții grupați, mai mult decât în jurul unei idei politice, în jurul unei bănci, al cărei faliment, cu epizoade sângeroase, a fost luni de zile obiectul discuțiilor edițiilor speciale ale ziarelor. Acțiunea se desfășoară între bancă și ziar, fără noutate de evenimente, ceea ce nu înseamnă că și fără interes de descripţie şi de perspicacitate psihologică. Dorinţa cititorului de invenţie e satisfăcută doar prin creaţia lui Muşteriu, autentic poate, dar prin faptul neînregistrării lui de cronică, părând o invenţie neaşteptată; tipul, de altfel, e bine zugrăvit şi, prin valoarea lui simbolică de ramură democratică şi de sânge nou în vinele albastre ale conservatismului, reprezentativ: iată de ce-l urmărim cu un interes mai mare decât pe toţi eroii din primul plan. *Vioara mută* (1928) ar voi să se desfăşoare într'un cadru social: antagonismul dintr'un oraş întreg, Slatina, şi popa Luca Stroici, intrat, prin însurătoare, în puternica familie a Postelnicilor, ctitoare, oare cum, a oraşului embaticar. Cum însă scriitorul e lipsit de vioiciune, mobilitate şi pitoresc, şi nu poate exprima dinamismul exterior al masselor, şi nici individualiza siluete numeroase prin caracterizări sumare, latura socială a cărţii e puţin realizată. Romanul trebue, aşa dar, considerat ca un roman psihologic, al inadaptării plebeului Luca Stroici în sânul familiei marilor boeri Postelnici. El se descompune într'un joc obscur de reacţiuni sufleteşti ne traduse în fapte, în vorbe, în dialog, ci în interminabile analize psihologice, abstracte, doctorale, subtile de multeori, deşi de o expresie adese penibilă prin pedantism şi contorsiune. Printr'o analiză, în care intelectualul colaborează violent cu ziaristul, şi într'un stil ştiinţific, în care neologismul inutil şi gazetăresc („or", *pregnanţa, acaparantă, o priză puternică,* etc., etc.) se aglomerează fără graţie, mai toate intenţiile eroilor, învăluiţi în ceaţa nordică a ancestralului, sunt descompuse, ca într'un spectru, înainte de a se traduce în fapte şi chiar în vorbe; laconismul lor este însă răscumpărat printr'o exuberanţă de analiză ce dovedeşte o adevărată virtuozitate în răspicarea mobilurilor adânci, impenetrabile şi ilogice, dar nu poate ascunde deficitul de viaţă clară şi logică sau chiar de viaţă pur şi simplu.

---

[1]) Hortensia Papadat-Bengescu, *Ape adânci*, 1919; *Sfinxul*, 1920 (devenit *Lui don Juan în eternitate...* 1927); *Femeia în fața oglinzii*, 1921; *Balaurul*, 1923; *Romanța provincială*, 1925; *Fecioarele despărțite*, roman, 1926; *Concertul de muzică din Bach*, roman 1927; *Desenuri tragice*, 1927; *Drum ascuns; Logodnicul* (1935).

Virtuozitate analitică oprită în pragul acceptabilului din *Vioara mută*, păşit şi depăşit în *Fântâna cu chipuri* (1935) roman de disertaţii psihologice, de viziuni antice, amestec de manual şi de poem în proză [1].

Camil Petrescu

Psihologul dovedit în teatru s'a realizat apoi şi în substanţă epică în *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de războiu* şi *Patul lui Procust*, două din cele mai bune romane de analiză ale literaturii mai noi. Compoziţia celui dintâi e negreşit defectuoasă, întrucât constă în juxtapunerea a două romane diferite, unul al geloziei şi celălalt al războiului, nelegate decât doar prin unitatea biologică a eroului. Studiul geloziei lui Gheorghidiu din primul volum e făcut cu o mare ascuţime de analiză, cu amestecul de luciditate şi de febră caracteristic scriitorului, transmisibil şi cititorului, şi cu o lipsă de aplicaţie stilistică devenită, oarecum, şi programatică, fără a mai pomeni şi de sfidarea în inoportun obişnuită încăpăţânării lui prezumţioase (cursul de istoria filozofiei făcut în patul Elei, nesuprimat nici în noua ediţie a romanului). Volumul al doilea e romanul războiului nostru limitat, fireşte, la experienţa aceluiaş Gheorghidiu, al cărui jurnal de campanie reprezintă echivalentul epic al experienţei războinice a poetului *Versurilor*, adică viziunea realistă a unui războiu fără eroism şi ideologie patriotică, a unui războiu circumscris la un moment dat cu tot ce poate aduce întâmplător, descompunând sufletul în frică, îndrăzneală, panică, laşitate, avânt, dominate numai de determinismul instinctului de conservare... Reci şi patetice, placide şi trepidante, fără sforţare de literatură, notaţiile acestea dau o icoană mai reală a războiului decât atâtea descripţii nobile şi convenţionale.

Cu mult mai personal, dar cu aceleaşi inegalităţi de compoziţie, este cel de al doilea roman psihologic *Patul lui Procust*, în al cărui centru (nu prin interes psihologic ci prin poziţie) se află vulgara actriţă Emilia, punct de intersecţie a iubirii inegale a doi oameni de temperamente diferite: poetul Ladima şi diplomatul Fred. Felul cum această femee neinteresantă este văzută în acelaş timp de cei doi bărbaţi, cum gesturile i se reflectă contradictoriu în conştiinţa lor, idealizându-se la unul şi trivializându-se la celălalt, într'un cuvânt tecnica tratării unei vieţi în două planuri diferite, obrazul şi masca, conţine în ea un preţios element de interes şi de savoare. Cititorul poate, astfel, străbate fără multă rezistenţă întreaga literatură epistolară de necruţătoare banalitate a lui Ladima, întrucât într'însa cunoaşte şi etapele pasiunii lui absurde (ca orice pasiune) şi satira ei trezită din contrastul faţă de realitatea văzută de Fred. Prin aceeaşi lipsă de unitate de compoziţie, alături de această trinitate, mai e şi epizodul dragostei dintre Fred şi d-na T. care, însă — oricât de puţină aderenţă ar avea cu partea întâia a cărţii — mult mai rafinat, de o substanţă psihologică mai densă, trece în primul plan al interesului. Prin amănuntul psihologic, îndeosebi, scrisorile d-nei T. sunt întru totul admirabile; până şi misterul abţinerii lui Fred, după ce o urmărise atât pe d-na T., e un element de insatisfacţie tulburătoare ce sporeşte interesul. Că scriitorul, ca deobiceiu, îşi inundă apoi cartea cu elemente de cronică şi comentariu polemic, într'un stil descărnat, dar nervos şi direct — e un fapt de mai mică importanţă. Importantă e numai ascuţimea analizei şi abilitatea inteligentă a tecnicei psihologice, dacă nu şi a compoziţiei în genere arbitrară [1]).

---

[1] N. Davidescu, *Zâna din fundul lacului*, ed Insula, Buc. 1912; *Sfinxul*, 1915; *Conservator & Co.*, roman 1924; *Crima din strada nopţii*, povestire, Bibl. „Dimineaţa", No. 44; *Vioara mută*, roman, 1928; *Fântâna cu chipuri*, 1935.

M. Blecher Cu totul remarcabil a fost debutul lui M. Blecher cu dramaticul lui volum *Intâmplări în irealitatea imediată* (1935), în nicio legătură cu epica, dar de o ascuţime de analiză psihologică sporită de ineditul câmpului de investigaţie. Inainte de a fi închis în zalea lui de ghips, copilul e închis în izolarea lui morală şi în morbiditatea lui sufletească predestinată. Literatură confesională, de ultimă emisiune a nouei generaţii literare. Din neputinţa de a-şi trăi viaţa în acte, epic, răsare forţa de concentrare a trăirii în sine, lumea de afară nu vine decât din percepţie. Mecanismul sufletesc al scriitorului se descompune în jocul a două resorturi: o mare capacitate de a percepe realitatea, de a o izola în contururi precise, de a fuziona cu ea (de pildă scena scufundării în noroi) şi, după această fuziune, de a o dilata în forme fantastice şi de a o urmări în spaimele interioare ce provoacă. Scriitorul nu e un plastic în sensul obişnuit al pitorescului: realitatea se transformă în substanţă sufletească, morbidă. Stilul e, totuşi, fără patos ci de o mare preciziune şi luciditate; halucinaţia izbuteşte, astfel, să se exprime în geometrie stilistică...

Dacă primul volum e din domeniul morbidului, *Inimi cicatrizate* (1936) e de-a-dreptul din domeniul boalei. Progresul epic e incontestabil în schiţarea îndemânatică a atâtor bolnavi dintr'un sanatoriu dela Berck, a erotismului acestor trupuri zidite în ghips, satisfăcut în chip atât de anormal, a evocării vieţii de tragice bucurii şi desperări a coxalgicilor. Stilul nu mai are însă linia tăioasă a primului volum; incertitudinea şi neîngrijirea limbii sunt evidente [2]).

Ury Benador In convingerea de a ne arăta ghettoul în adevărata lui lumină — nu cum l-a prezentat I. Peltz în *Calea Văcăreşti* — ne-a dat Ury Benador primul volum al unei trilogii: *Ghetto, veac XX; (1934)* — Din cât se poate vedea până acum atenţia scriitorului e atrasă mai mult de pitorescul realist al mediului, de atmosfera morală specific iudaică, prin acumulare de tradiţii, obiceiuri, eresuri, legende, folklor, de un caracter atât de special şi cu un didacticism fanatic atât de pronunţat încât cea mai mare parte a cărţii, în elementul ei valabil, scapă interesului afectiv al cititorului român. Deşi eroii sunt tot evrei, intrând în analiza unui sentiment profund omenesc, cu *Subiect banal* (1935), scriitorul intră şi în literatura română. Scurt roman limitat la un caz, fără alte interferențe cu viața socială, cum e și, de altfel, natural în astfel de preparate psihologice; subiectul se circumscrie la triunghiul clasic. De ordin patologic, gelozia eroului nu are atât o substanță psihologică (mult mai dificilă, întrucât elementul sufletesc e mai greu de fixat și tortura deci mai mare) cât o substanță fiziologică. El nu vrea să știe dacă soția îl iubește, dacă n'a iubit vreodată pe altcineva, ci numai dacă îl înșeală; pur plastică, imaginația lui nu trece de posesiune. Ca în *Le cocu magnifique*, Leopold își provoacă singur dovada, împingându-și nevasta în brațele lui Lungeanu. La capătul unei astfel de patologii nu putea fi decât balamucul. Analiza cazului e tăioasă și insistentă, obsedantă aproape, prin micul grup de elemente ale invenției. Particular scriitorului, și nu spre binele artei lui, e patetismul; un scris gâfâitor, sacadat și imens retoric. Nu o fericită idee l'a făcut apoi să ne dea replica *Subiectului banal* în *Hilda*, în care drama sufletească a căminului Holdengraeber e privită acum din punctul de vedere al eroinei, — în aceeaș manieră confesională, retorică și halucinantă 1).

---

[1]) Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, prima zi de război; Patul lui Procust.*

[2]) M. Blecher, *Intâmplări în irealitatea imediată*, 1935; *Inimi cicatrizate*, 1936.

Ury Benador

Henriette Yvonne Stahl

Operă de debut, Henriette Yvonne Stahl arată în *Voica* talent și prin lipsă de lirism și prin circumscrierea subiectului la date psihologice: în notații sobre, realiste, asistăm, astfel, la lupta dintre Dumitru și nevastă-sa Voica. Nimic sentimental ci numai o aprigă încordare de interese sau de demnitate; la urmă, firește, femeia cedează. Alte câteva siluete dela țară, baba Ioana, Stoian, Stanca, Anca, Maria, cu o dreaptă deși sumară caracterizare psihologică, au atras dela început atenția asupra scriitoarei. Deși cu un amestec imprecis însă de sentimentalism și umor și satiră, nuvelele din *Mătușa Matilda* reprezintă o tranziție spre romanul psihologic realizat în *Steaua robilor* (1935), în linie, dură, implacabilă aproape ca la Hortensia Papadat-Bengescu; subiect feminin, în ce are feminitatea mai specific, în patologia ei sexuală, cu toate rătăcirile și șocurile nervoase, cu tot absurdul unor atitudini contrarii, tratat totuși viril, fără romanță și sentimentalism. Lamentabila carieră amoroasă a Mariei Măneanu, părăsită de Sașa, cucerită brusc și somnambulic de Florin Negrea, refuzând fără motiv dragostea doctorului Lucian Panu, aruncându-se tot fără motiv în brațele pictorului George Veroniade, măritată cu primul amant Sașa, pe care îl părăsește din deziluzie, pentru a se arunca în Dâmbovița, dar scăpată și făcută, în sfârșit, (până când?) fericită de doctorul Panu, — serie de popasuri absurde ale unei psihoze amoroase zugrăvită de scriitoare cu o maturitate și obiectivitate sterilizată de orice lirism, dovezile unui talent în posesiunea mijloacelor sale 1).

Henriette V. Stahl

Gib Mihăescu

Gib Mihăescu

După cum din *Golanii* nu se putea prevedea *Ion*, cu toate că și într'înșii se găsea în germene talentul robust al lui Rebreanu, tot așa nici din *La Grandiflora* nu se putea prevedea *Rusoaica* sau *Donna Alba*, cu toată prezența elementelor prezumtive ale talentului lui Gib Mihăescu... Cele spuse în *Istoria literaturii române contemporane* (1927) despre primul lui volum, rămân deci în esență neschimbate. Destoinicia de a crea obsesii, stări sufletești morbide, remarcată din primele încercări ale scriitorului,

---

1) Ury Benador, *Ghetto, veac XX*, 1934; *Subiect banal*, 1935; *Hilda*, 1936.

1) Henriette Yvonne Stahl, *Voica; Mătușa Matilda; Steaua robilor*, 1935.

se transformaseră repede în manieră. Câteva nuvele analizate acolo ne arătau şi viziunea halucinantă a unei omeniri dominate de subconştient şi lipsa de discreţie, de delicateţă a expresiei. Faptul e neîndoios. Rămânând în aceiaş unitate temperamentală, adică în obsesie, în teroare, în monoideism, în erotism frenetic, într'un cuvânt în subconştient, şi, fără a evolua formal prea mult, decât doar evitând trivialul dar nu şi banalul expresiei, scriitorul a ştiut totuşi să se organizeze în creaţii, de care critica e bucuroasă să ţină seama ca de producţii reprezentative ale literaturii noastre ultime. De altfel, după cum am mai spus, chiar şi în primele nuvele se aflau elementele talentului, în *Vedenia*, de pildă, şi mai ales în *Troiţa* (recrearea stărilor suflteşti ale unui om ce moare degerat), ca un indiciu de personalitate, adică cu o identitate de reacţiune: scriitorul nu putea ieşi din cercul de fier al viziunii sale patologice, al unei lumi morbide, ilogice, al unor oameni conduşi numai de idei fixe, de pasiuni excluzive, repede deviate în violenţă, în crimă, cu o influenţă dostoevskiană evidentă.

In repeţirea aceloraşi motive de gelozie bolnavă şi de obsesii sexuale izbeau mai mult maniera, lectura, căutarea senzaţionalului. Oricât de contestabilă ar fi morbiditatea sub toate raporturile, temperamentul scriitorului a ştiut totuşi s'o impună atenţiei. Nici primul roman *Braţul Andromedei* n'a fost, de altfel, mai realizat decât *La Grandiflora*, *Uritul* sau *Frigul*. Dragostea monomană a profesorului Andrei Lazăr pentru Zina Cornoiu se pierde în zugrăvirea unui mediu provincial foarte banal şi a unei frenezii amoroase centrate în jurul aceleiaşi femei ce abate interesul real al povestirii. *Zilele şi nopţile unui student întârziat* nu înseamnă nici ele un pas definitiv; peripeţiile de pierde vară ale studentului Mihnea Băiatul, peripeţii cu gazde neachitate sau cu fete seduse şi chiar cu candida studentă, în care fiorii sensualităţii se îmbină cu cei ai speculaţiei filozofice, fac parte dintr'un cadru de teme prin nimic înoite. Temperamentul scriitorului s'a realizat complect deabia în *Rusoaica*, (1933), în care unii critici au văzut o capod'operă. Valoarea romanului nu stă însă atât în expresie, în epizoade, în tecnică, ci în ideea unică ce o însufleţeşte şi ni se transmite sub forma unei sugestii. Nu ne interesează, aşa dar, peripeţiile locotenentului Ragaiac, nesfârşita desfăşurare de scene erotice într'o massă informă de fapte, pe care nu le poate reglementa obişnuita lipsă de simţ critic şi estetic a scriitorului, lipsa de stil şi de stilizare; nu ne interesează ceea ce face Ragaiac ci febra vinelor lui, obsesia tipului de femeie ireală, de „rusoaică“ scoasă din lectură sau din visări, pe care ne-o transmite, căci în fiecare din noi stă ascunsă „o rusoaică“ adulmecată fără succes în toate tipurile femeilor întâlnite.

Putinţa transfuziei unei stări sufleteşti este, desigur, semnul unei mari arte; ceea ce scriitorul nu ştia să ne comunice, didactic şi aplicat, în *Uritul*, *Frigul*, *La Grandiflora* a ajuns să ne împărtăşească acum prin nu ştiu ce forţă acumulativă şi frenezie interioară. Şi *Donna Alba* (1935) este romanul unei monomanii, căci nu putem numi altfel pasiunea lui Mihai Aspru pentru descendenta Ipsilanţilor, fiinţă aproape tot atât de idealizată şi de ireală ca şi „rusoaica“. Cu toată lipsa de meşteşug formal, puterea de persuasiune trepidantă a scriitorului te resoarbe şi de data aceasta în obsesia lui... Cât? Atât timp cât îl citeşti; desfăcut din atmosfera lui morbidă, de instincte tiranice şi de monomanii, din viziunea lui halucinantă şi panerotică, — şi ridicând ochii spre limpedea lumină a soarelui, pâcla forţelor subconştiente se risipeşte şi nu te mai mulţumeşti decât cu viaţa conştientă, logică, determinată de legi psihologice sigure şi analizabile[1]).

Lucia Demetrius

Rare ori un debut (scriitoarea se făcuse dealtfel, cunoscută dinainte şi prin alte nuvele) a putut da impresia unui mare destin literar ca *Tinereţe* (1935) a Luciei Demetrius. Nu e vorba de un roman organizat şi de o creaţie obiectivă, ci de „ţipetul“ unei sinsibilități sdrobite și morbide, al unei aspirații spre iubire, fără obiect precis sau, când îl are, hrănindu-se numai din aroma ospățului simțurilor. Impresia de mare dezolare, de descompunere sufletească, condensată în notații de o rară ascuțime psihologică și într'o bogată imagistică lirică. Paginile, în care trei fete îndrăgostite se spovedesc una alteia fără să se înțeleagă, fără să se asculte măcar, ci lăsându-se fiecare pradă ghiarei ce-i sfâșie măruntaele, petrecând, astfel, o noapte întreagă în beție pentru a se scufunda în neant și uitare, sunt de o rară putere. Căci dragostea pentru scriitoare e o forță absurdă în nicio legătură cu logica, un simun de dezolare și o implacabilă fatalitate. După un astfel de „țipet“ rămas unic (deși filiația lui s'ar putea stabili în *Pe cine a iubit Alisia?* a Hortensiei Papadat-Bengescu — cași în întreaga concepție a amorului din prima manieră a acestei scriitoare), Lucia Demetrius a mai publicat o serie de nuvele de maturitate, de structură obiectivă tot în linia marei sale înaintașe, ceea ce deschide drumul tuturor așteptărilor legitime [1]).

---

[1]) Gib Mihăescu, *La Grandiflora*, 1928; *Braţul Andromedei*; *Rusoaica*, 1933; *Zilele şi nopţile unui student întârziat*, 1934; *Femeia de ciocolată*; *Donna Alba*, 1935.

Lucia Demetrius

Dan Petrașincu

Printre cei mai ascuțiți psihologi ai generației noi, continuatori ai literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, trebue amintit Dan Petrașincu (n. 1910). Debutul lui *Sângele* (1934) e încă tulbure: roman cu aspecte sociale; în cadrul larg, în care înglobează în forme multiple viața de periferie a Capitalei, el studiază, în fond, un caz de ereditate în cercul unei familii; material omenesc bogat, romanul se sbate între frescă și psihologie fără să reușească a ne interesa; pentru aceasta îi lipsește scriitorului și meșteșugul — și limba și stilul. Cu totul altfel se prezintă volumul *Omul gol* (1936), o culegere de nuvele din primul plan al analizei psihologice; pe un anecdotism sumar, deși cu o

---

[1]) Lucia Demetrius, *Tinerețe,* 1935.

înclinare vădită spre morbid și spre compoziția simbolică, scriitorul ne-a dat o serie de nuvele de o scrutare analitică până la disertație teoretică, în care faptele sunt mereu depășite de un fior al morții, de un tragism, și, în orice caz, de desupturi tulburi, cu o influență a lui Dostoiewski neîndoioasă. Vom cita cele mai reușite, *Părintele Pricup,* în linia obiectivă, și admirabilul *Om gol,* în care amintirea minunatei fete care a fost Bebs Delavrancea va rămâne într'o creațiune de mare adâncime psihologică. Procesul de posesiune a limbii (scriitorul e italian) și al meșteșugului stilistic se afirmă sigur [1]).

Dan Petrașincu

Discobolul

Intemeind împreună cu alți doi tineri scriitori, Ieronim Șerbu și Horia Liman, revista *Discobolul,* toți trei s'au afirmat în linia literaturii de analiză psihologică. Ieronim Șerbu a publicat o serie de nuvele mari *(Violul, Destine, Duel, Fiica zăpezilor, Flux și reflux)* toate solid și voluntar construite pe anumite teme psihologice, cu o tecnică sigură de sine și cu un meșteșug aproape precoce. Celalt, Horia Liman, a debutat prin literatura pitorească din ghetto — dar a virat și el spre o literatură de analiză tot atât de densă ca și ceea a tovarășului său *(Ventuza).*

---

[1]) Dan Patrașincu, *Sângele,* 1934; *Omul gol,* 1936.

IV

EVOLUŢIA POEZIEI DRAMATICE

I

OBSERVAŢII GENERALE

Ajungem la partea cea mai aridă şi mai grea a acestei istorii literare: la evoluţia poeziei dramatice. Ariditatea constă, în primă linie, în relativa ei lipsă de interes. Punct final în evoluţia genurilor, literatura dramatică reprezintă o fază de maturitate, pe care nu ne-o puteau da cei abia o sută de ani de desvoltare, înţelegând prin asta literatura dramatică în sensul ei intim, şi nu teatrul poetic sau eroic ce ţine încă de lirism. Iată pentru ce, pe când poezia lirică ne poate oferi pe T. Arghezi, după ce ni-l dase pe Eminescu cu mult înainte, pe când poezia epică ni-l dă pe M. Sadoveanu în latura lirică pe L. Rebreanu în latura ei pur obiectivă sau pe Hortensia Papadat-Bengescu, în latura analizei psihologice — literatura dramatică nu ne dă valori egale; punctul ei de evoluţie nu este încă atât de înaintat.

In afară de această insuficienţă de valoare, studiul literaturii dramatice prezintă şi alte dificultăţi. Cu excepţia unor piese poetice sau de idei, ce rămân în cadrul literaturii pure, şi cărora le putem aplica criteriile strict estetice, fiind acţiuni, cele mai multe nu trăesc decât prin reprezentare, adică cu ajutorul unor elemente exterioare, decor, regie, interpretare, costume, muzică. O piesă nejucată scapă, în principiu, judecăţii critice sau, în ori ce caz, o limitează numai la elementul literar. Cum multe piese n'au fost supuse ratificării scenice, nu se poate aşa dar vorbi de ele decât parţial sau de loc. Chiar şi despre piesele jucate (iarăşi, fireşte, şi cu excepţii notabile) nu se poate vorbi cu competență decât dacă au fost văzute; lectura nu suplinește viziunea scenică. In al treilea rând, deși jucate, multe piese nu s'au publicat, așa că din lipsa unui text scris, la care să se refere și criticul și cititorul pentru control, aprecierea circumstanțiată e aproape cu neputință; critica nu se poate bizui numai pe memorie și pe bună credință.

La cele arătate se mai adaugă și greutatea unor diviziuni naturale pe curente sau chiar pe specii. Curente, în funcțiune de mișcări ideologice, n'au existat; în teatru nu găsim nici sămănătorism, nici tradiționalism, nici modernism. A împărți piesele după categorii: drame sau comedii, teatru istoric, teatru social, comedie de salon, teatru poetic sau în versuri, etc., ar duce, de asemenea, la pulverizări supărătoare. Atingând toate genurile, ar trebui să-l risipim pe scriitor în diferite capitole. Cu toate inconvenientele metodologice, am preferat să adoptăm două mari capitole: evoluția dramaturgiei înainte de războiu și evoluția dramaturgiei după războiu, studiind, astfel, scriitorii în totalitatea activității lor, chiar dacă activitatea unora se desfășoară pe amândouă versantele războiului.

II

EVOLUŢIA POEZIEI DRAMATICE INAINTE DE RĂZBOIU

Veacul al XX-lea debutează prin apariția a două piese: *Vlaicu Vodă* al lui Al. Davila și *Manasse* al lui Ronetti Roman, puncte de plecare și s'ar putea spune chiar de ajungere, întrucât n'au fost depășite nici până acum, a două genuri: teatrul istoric și drama socială.

Al. Davila

Piesa unică a lui Al. Davila (1860—1929), *Vlaicu-Vodă* (1902), dramă istorică în cinci acte, n'a avut numai norocul succesului și al confirmării lui în repetate rânduri ci și al unei consacrări de piesă clasică, începătoare de stagiuni, ctitoră aproape a unei specii de teatru în forme, de altfel, inactuale și intrate în istorie, dar scoasă în răstimpuri cu solemnitate la lumina rampei ca o zestre națională. *Vlaicu-Vodă* a creat, oarecum, tipul cel mai nobil și mai reușit al dramei istorice naționale și naționaliste, esențial patriotică, în versuri de evidentă factură romantică, prin care se vede bine că a trecut mai ales Victor Hugo și poate chiar și Edmond Rostand. Drame de felul acesta s'au mai scris, și una chiar, *Răsvan și Vidra*, s'a impus și repertoriului cu acelaș caracter de specific național, solemn și inaugural, romantic și supra romantic; *Vlaicu-Vodă* o depășește însă și o înlocuește cu drept cuvânt în rolul ei festiv, creind categoria teatrului istoric cu caracter politic, punct de plecare al unei întregi dramaturgii bazate pe conflictul dintre boeri și Domn, cu comploturi tenebroase și cu răsmerițe și cumplite prigoane. Conflictul răspunde, negreșit, unei realități istorice neîndoioase, fixată mai de mult în epică în *Alexandru Lăpușneanu* al lui Costache Negruzzi sau în *Doamna Chiajna* și în *Mihnea-cel-rău* ale lui Al. Odobescu. Modelul creat în teatru în *Vlaicu-Vodă* a fost apoi urmat de toată dramaturgia noastră istorică — a lui Delavrancea, Mihail Sorbul, N. Iorga, Mircea Dem. Rădulescu, Victor Eftimiu, A. de Herz etc. — centrată pe un identic conflict între Vodă și zavistnicii lui sfetnici. Nu vezi trei bărboși într'un colț al scenei fără să nu fie la mijloc un complot împotriva Domnului. Afară de arhetipul conflictului, ca să zicem așa politic, în *Vlaicu-Vodă* se mai găsește și sâmburele unei ciocniri religioase, a luptei între catolicism și ortodoxism, reluat apoi și în alte drame istorice (de pildă, *Ringala* lui Victor Eftimiu). Caracteristica piesei lui Al. Davila nu este însă numai de a se fi bazat pe acest conflict politic și religios între Domn și boeri — ci și pe altul, mai esențial, între Vlaicu-Vodă și mama lui vitregă, Doamna Clara, cu alte cuvinte de a fi creat o piesă de caractere, psihologică. Lupta între mamă și fiu se dă, firește, tot pentru mobilul religios, Vlaicu reprezentând ortodoxismul și Doamna Clara catolicismul, — dar mijloacele, de care se servesc și unul și altul sunt temperamentale și cu totul deosebite. Ciocnirea având loc între doi oameni de natură diametral opusă, pe lângă caracterul său național și patriotic, drama ia și un caracter psihologic, adică unul mult mai însemnat. Nu poate fi deosebire sufletească mai mare decât e între Vlaicu-Vodă și Doamna Clara, — și în acest contrast, ca și în absolutul fiecăruia din caractere în parte, se străvede însăși structura romantică a autorului lipsită de nuanțe. Vlaicu-Vodă e un șiret integral „închis în cugetarea lui ca într'o cetate" — care, sub smerenie, umilință, milogeală chiar, sub înfruntarea celor mai cumplite jigniri, ascunde o voință sigură, viziunea limpede a unui scop: întărirea ortodoxismului, rezistența împotriva încercărilor de catolicizare. E negreșit un caracter, o stâncă zugrăvită de un pictor în decor

de teatru, ca să poată fi luată drept mușchi verde sau perină de căpătâi. Doamna Clara, dimpotrivă, e o *mulier impotens*, din linia înaintașelor, a aprigei, crudei și nesățioasei de domnie Chiajna, a ambițioasei Vidra, femeie devenită și ea arhetip în literatura noastră: „femeia politică". Urmărind și ea planuri politice și religioase, e dintr'o bucată, stâncă ne văpsită în catifea, ci plină de colțuri; mamă vitregă a unui domnitor slab și prefăcut, ea îl strivește sub greutatea ei de fostă soție de Domn cu o trufie de cuvinte atât de nedibace încât ne îndoim de simțul ei politic. Eu... eu... și iarăși eu... Cu o psihologie atât de masivă și fără mlădieri, ea nu vrea să stăpânească prin șiretenie ci prin silnicie și prin afirmația voinței... Ca să dăm un exemplu al contrastului romantic până la imposibil între cele două caractere vom cita un singur crâmpei de dialog între Doamna Clara și Vlaicu-Vodă. Iată ce spune ea:

...Azi, de pildă, poruncit-am, c'așa-mi place
. . . .
Voi impune a mea voință împotriva ori și cui
Și te plâng, sărmane Vodă, dacă 'n loc d'o aliată
Vrei să vezi, în Clara Doamna, o stăpână ne'ndurată.

Iar Vlaicu îi răspunde:

Că te vreau pe veci stăpână, 'naltă Doamnă, tot nu știi?
Sunt mai vârstnic decât tine, totuși, mumă vreau să-mi fii.
Vreau să știe toată curtea — astfel cred eu nemerit —
Că de sunt voivod, sunt totuși robul-tău și rob smerit.

Un insuportabil exces de trufie în fața unui egal exces de smerenie fie ea și ipocrită. Cu un astfel de temperament mândru, îngâmfat și, în definitiv, nerod, acțiunea Doamnei Clara nu putea fi decât incoerentă, căci nu înseamnă altceva trecerea ei momentană de partea boerilor, pe care-i prigonise totdeauna, numai ca să zădărnicească planurile lui Vlaicu, îndemnul făcut lui Mircea de a-l ucide pe Vlaicu și, la urmă, propria ei încercare de a-l omorî. Prinsă şi iertată, tot ea isbucneşte:

Zici că m-ai iertat! Nu, Vlade, n'am de ce să-ţi mulţumesc!
. . . .
Iacă ruga ce voi face pururi Domnului ceresc,
Din tot sufletul cu care te urăsc, da, te urăsc!

ceea ce o confirmă într'o psihologie globală. Cu totul supărătoare este creaţia lui Mircea, conceput şi el unitar ca tip al uşuraticului, şi din punctul de vedere al romantismului simplificator, dar şi chiar al sentimentului naţional. Tânăr încă, Mircea e gata să se lepede de tron din dragoste pentru Anca. Un Mircea, care nu ţine la „sânge", „neam" „nume", „străbuni" şi voeşte să renunţe la domnie pentru o femeie e străin de eroul consacrat de conştiinţa publică. E slab nu numai din sentimentalism romantic ci prin întreaga lui structură sufletească. Nu-i numai efeminat, ci, zădărnicit în dragoste de planurile lui Vodă, devine repede sângeros şi aţâţă pe boeri împotriva lui Vlaicu. Clara vrea să-i pună un pumnal în mână; având trădarea în sânge, după ce trădase pe Vlaicu, o trădează şi pe Clara dându-i pe faţă complotul. Ne isbutind nici aşa să obţină pe Anca, se năpusteşte asupra Domnului cu pumnalul. Vlaicu îl iartă — nu-i iertăm însă noi autorului concepţia romantică a unui Mircea în stare de orice pentru dragostea lui; cu o mână temerară, el a încercat să stingă făcliile cerului.

In totalitatea ei, o dramă solidă, romantic concepută pe unitate psihologică şi romantic scrisă, adică pe bază de tirade compacte, în genere, patriotice, tradiţionaliste (tirada datinei a bătrânului Spătar Dragomir — în care „datina", devine un fel de fatalitate, într'o epocă poate prea îndepărtată) într'o limbă lăudată de întreaga critică a timpului ca neaoşă, energică, esenţial dramatică şi în versuri de mare poezie şi frumuseţe; nouă, celor de acum, ea ne pare artificială (în parte nici nu putea fi decât convenţională) mustind de neologisme

presărate cu câteva cuvinte arhaice, sentenţioasă, pe alocuri dar în versuri pline de asperităţi, de colţuri necioplite şi de foarte multă umplutură.

Ronetti Roman

Apărut în plin sămănătorism, *Manasse*, (1900), drama în patru acte a lui Ronetti Roman (1853—1908) a cunoscut un destin agitat cuvenit, de altfel, şi valorii sale şi recrudescenţei mişcării naţionaliste. Sunt în amintirea încă a tuturor contemporanilor luptele date în jurul acestei piese la apariţia, dar mai ales, la reprezentarea ei pe scena Teatrului Naţional (1905), şi la încercarea de reluare din 1913. Nici până azi *Manasse* nu s'a mai reluat la Teatrul Naţional, — dar nu spre paguba piesei.

Ronetti Roman

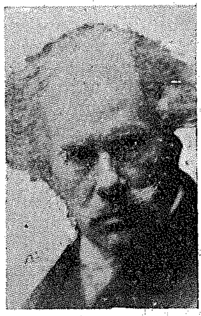
Drama e, în adevăr, una din cele mai puternice lucrări teatrale ale literaturii noastre, de vreme ce, dacă în privinţa măreţiei eroului central, al amploarei lui morale, e depăşit, de sigur, de Luca Delescu din *Bătrânul* Hortensiei Papadat-Bengescu, — pe lângă o semnificaţie simbolică incomparabil superioară, piesa are şi un echilibru scenic cu mult mai mare ce o face accesibilă oricui şi oricând. Tot aşa, sub raportul tecnicei teatrale şi al limbii e în dărătul comediilor lui Caragiale, dar sub raportul generalităţii umane a tipurilor este superioară. Eroii lui Caragiale sunt tipuri accidentale şi în curs de dispariţie, pe când în *Manasse* ni se dă icoana unei rase văzută şi în eternitatea şi în mobilitatea ei. Nimeni n'a reuşit încă la noi să ne zugrăvească în acelaş timp imaginea sensibilă şi idealizată a unui neam, ca Ronetti-Roman. In *Manasse* nu trăeşte numai sufletul ancestral al Evreului, prins în esenţa sa nemuritoare, ci sunt fixate şi conflictele, trezite în sânul rasei de deosebirea de cultură şi de vârstă: în bătrânul Manasse, în Nissim şi în Lelia avem trei generaţii de evrei, cu toate nuanţele de mentalitate ale vârstei lor. Drama lui

Ronetti Roman este clădită pe o largă observaţie — şi nimeni, la noi, n'a pus mai multă senină obiectivitate decât acest scriitor în zugrăvirea ciocnirilor de rasă şi de generaţii. Idealizând pe Manasse, el a idealizat partea cea mai curată şi intransigentă a rasei sale, fără a aduce vre-o jignire neamului românesc, aşa cum s'a pretins de unii critici la apariţia piesei. Bătrânul acesta este impunător prin unitatea lui de ton, prin masivitatea morală, prin dârzenia cu care refuză amestecul neamului lui cu creştinii. E un punct de vedere onorabil şi, ori cum ar fi judecat, sub raportul convenienţii noastre, e un punct de vedere realizat magistral într'o creaţie puternică. In artă nu interesează decât soliditatea compoziţiei prin convergenţa tuturor amănuntelor şi efectelor şi nu repercuţiile de ordin social trecătoare şi mobile. Alături de acest monolit uman, dramaturgul a creat şi elementul de comedie al rasei, pe nemuritorul său Zelig Şor, misitul isteţ, flexibil, bogat în resursele imaginaţiei şi ale unei verve inepuizabile, argintul viu al întregei piese, — ce nu respectă nimic alta decât măreţia tragică a bătrânului. Oricâtă înstrăinare am avea faţă de concepţiile lui medievale, când bătrânul moare fulgerat de drama lui familială, simpatia noastră merge către dânsul. Aceasta e biruinţa marilor scriitori. Soluţia problemei evreeşti, de altfel, nu interesează; teatrul caşi arta în genere, nu rezolvă probleme sociale ci crează tipuri reprezentative şi viaţă. Că tipurile româneşti (Matei şi Lelia Frunză) sunt cu mult mai puţin realizate, schiţate abia şi palid schiţate, e un fapt neîndoios; că limba păcătueşte uneori sub raportul purităţii, e tot atât de adevărat — defecte ce atârnă puţin în faţa unicităţii lui Manasse şi a lui Zelig Şor şi a structurii conflictului. Drama lui Ronetti Roman e una din cele mai nobile opere ce a onorat literatura română.

Barbu Delavrancea

Spre sfârşitul unei cariere literare ce părea încheiată şi în miezul carierei sale politice, Barbu Delavrancea (1858—1918) a reintrat în actualitatea literară şi în succes prin trilogia sa teatrală luată din istoria Moldovei.

Apus de soare (1909) e privit şi acum ca cea mai reuşită realizare a lui dramatică şi, în ori ce caz, se reia cu mai mult succes. In realitate, meritul nu revine valorii dramatice, ci valorii epice şi poetice. Chiar faptul că Ştefan cel Mare n'a fost luat în evoluţia carierii sau în momentul culminant al acţiunii lui, ci în ultimele clipe ale vieţii, atunci când era, după cum singur spune „lăuza Moldovei", ne arată dela început lipsa de intenţie a scriitorului de a ne da o adevărată dramă. Drama presupune o acţiune şi un conflict; nici unul nici altul nu există în *Apus de soare* sau în proporţii minime. Conflictul poate fi între două voinţi ce se înfruntă, — cazul cel mai răspândit în teatru, — sau, când e interior, între două tendinţi, sentimente, oarecum autonome, între datorie şi pasiune, ca să dăm exemplul cel mai clasic. Nici un conflict de natura aceasta nu se află în *Apus de soare*, — deoarece conflictul dela urmă, în care Ştefan îşi stropeşte mormântul deschis cu sângele răzvrătitului paharnic Ulea (clasicul conflict între boeri şi domn) e un epizod neînsemnat şi disproporţionat ca forţe puse în joc. Pentru a găsi, totuşi, un conflict, unii doctori ai criticei l'au văzut între voinţa rămasă neştirbită, sufletul rămas sănătos şi tare, conştiinţa misiunei sale naţionale şi — boala, care-i roade forţele trupeşti. Mai întâi, un conflict cu boala şi cu moartea nu e un conflict de natură dramatică. Boala, moartea sunt fenomene biologice fatale, ineluctabile pentru oricine; ele pot constitui deci drame în viaţă, nu însă şi în artă, unde se cer conflicte de ordin psihologic, de mobile liber determinate, de voinţi. A muri nu e un element dramatic şi *Apus de soare* nu e decât o lungă agonie evocată pe scenă în toată materialitatea ei. In afară de aceasta, şi numai subsidiar, dacă Ştefan conservă până la urmă o dârzenie neînvinsă, o luciditate de minte ce-l luminează asupra misiunii sale istorice, o hotărîre de a-şi impune voinţa celor de faţă şi urmaşi-


B. Delavrancea

lor — el arată în clipa morţii apropiate o seninătate, o resemnare creştinească fără niciun sbucium; sufletul nu se răsvrăteşte împotriva trupului, împlinindu-şi fiecare destinul după legile lui fatale. Iată pentru ce, neexistând nici un conflict, *Apus de soare* nu e o piesă de teatru; ceea ce nu-i scoboară valoarea epică şi literară. Valoarea ei stă mai întâi în evocarea figurii eroului naţional, a lui Ştefan, într'o atitudine de măreţie firească, de plinătate a conştiinţei lui domneşti, de energie sufletească nedomolită, amestecată totuşi cu blândeţe, cu umor şi cu licoarea sănătoasă a unei sensualităţi profund umană şi istorică. Pentru aceasta au ajutat şi puterea de evocare lirică a scriitorului şi plasticitatea limbii şi stilului cu elemente cronicăreşti într'un fel de liturghie patriotică, întru nimic scenică, dar sugestivă. Rostite de actori cu mişcări largi şi psalmodieri în vederea păstrării caracterului arhaic, frazele pierd sub raportul teatral. Teatrul nu are caracterul liturgic; el nu poate emoţiona decât prin mijloace actuale şi nu prin mijloace poetice fără legătură cu acţiunea dramatică. O declamaţie solemnă şi rituală ne poate trezi o emoţie estetică dar ne scoate din iluzia scenică: iată pentru ce *Apus de soare* e, în realitate, un spectacol într'un fotoliu, adică un foarte frumos poem epic.

Viforul (1909) continuă trilogia istorică moldovenească a lui Delavrancea începută cu *Apus de soare* şi, poate şi din spirit de contrast, altfel decât poemul liturgic al morţii lui Ştefan cel mare. Ştefăniţă a moştenit dela bunic numai neastâmpărul şi vioiciunea, deviate însă într'o demenţă sângeroasă ca scop în sine. Sângeros se arăta uneori şi Ştefan dar cruzimea lui era expresia raţiunii de stat şi nu a unei beţii sanguinare. Drama nu mai e statică ci dinamică, în stilul marilor drame istorice shakespeariene; cum însă Ştefăniţă e un nebun deslănţuit, maşinăria scenică se învârte dezordonat ca o turbină cu motorul defectat, într'o serie halucinantă de omoruri fără altă motivare decât patologia. Ştefăniţă nu poate fi deci interesant artistic. Axa e tot politică: conflictul Domnului cu boerii

în frunte cu Luca Arbore în jurul intenţiei lui de a ataca pe Poloni pentrucă regele îi refuzase fata ca nevastă. De aici uciderea laşă la o vânătoare a lui Cătălin, fiul lui Luca, apoi chiar a bătrânului lui învăţător Luca Arbore, şi a altor şase boeri, până la otrăvirea lui Ştefăniţă de Doamna Tana, de ciudă că Domnul o înşela cu Irina, o poloneză travestită ca bărbat. Drama e acumulativă, pletorică, retorică, încărcată de scene de prisos, deşi pitoreşti, cu figuri mărețe, epice (Luca Arbore, Cărăbăţ) şi, în genul pieselor shakespeariene, împletită cu scene de umor aproximativ (Mogârdici), cu femei nebune pe scenă (Oana e o reminiscenţă a Ofeliei), în aceeaş limbă liturgică, arhaică, uşor muntenizată.

Cea din urmă verigă a trilogiei, şi totodată şi cea din urmă şi pe scara valorii, *Luceafărul* (1910) zugrăveşte întâia domnie a lui Petru Rareş, care nu se ştie de ce e luceafăr,... decât doar că apare în faţa porţilor cetăţii Suceava, ca un „luceafăr", într'o noapte luminată de sus de un adevărat luceafăr. Actul acesta al prezentării străinului şi al recunoaşterii lui de boeri şi de îmbătrânita Oană este, de altfel, cel mai bun al întregei piese. Incolo, ea are un caracter strict biografic, zugrăvind momente din nesfârşitele lupte ale Domnului cu Polonii şi conflicte cu boerii. Actul al doilea se risipeşte în epizoade mai mult povestite, pe când actul al III-lea se strânge în jurul luptei dela râul Cirimuşului împotriva Polonilor; actul al patrulea se axează pe conflictul cu boerii, care nu vor să-l mai urmeze în nenumăratele lui războaie, mai ales că oastea lui Soliman se apropie; actul al V-lea, cel mai slab, ne zugrăveşte fuga Domnului prin munţi şi scăparea lui în castelul Ciceiului — ceea ce nu constitue un adevărat sfârşit. Piesa e străbătută, fireşte, şi de o dragoste: dragostea romantică şi inutilă acţiunii a Genunei pentru Petru, şi, postumă, pentru Corbea.

Caracteristice, la un loc, pentru întreaga trilogie sunt concepţia romantică, pe bază contrastului de situaţii şi caractere, suflul patriotic exprimat într'o adevărată erupţie retorică şi frumuseţea limbii arhaizantă, îmbelşugată, dar şi strânsă adese într'o expresie sentenţioasă, pe axa tot romantică a contrastului: „Ce vreau, nu se poate, şi ce se poate, nu vreau" — „Mai bine mă omora, când îmi era frică de moarte, decât să nu mor, când mi-e frică să trăesc", etc.

După succesul, descrescând de altfel, al trilogiei sale, în care îl serveau resursele unui mare talent oratoric şi ale unui temperament vijelios, Delavrancea e încercat să dea viaţa scenei şi unora din cele mai preţuite din nuvelele tinereţii. Dar nici *Irinel* (1911), şi cu tot pitorescul lui — nici *Hagi Tudose* (1912) n'a isbutit; întrucât talentul scriitorului nu se putea desvolta decât în cadre de mare retorică şi de evocare lirică, nu alta ar fi fost primirea şi a dramei postume *A doua conştiinţă* (publicată la 1922), dacă s'ar fi jucat.

Duiliu Zamfirescu (1858—1922)

Duiliu Zamfirescu

Dacă nu ne-am ocupat în această *Istorie* de proza lui Duiliu Zamfirescu — proză de structură clasică — se datoreşte nu numai împrejurării că aproape tot ciclul Comăneştenilor a fost scris înainte de 1900 (*Vieaţa la ţară*, 1894; *Tănase Scatiu*, 1896; *In războiu*, 1897 şi numai *Indreptări* în 1900 şi *Anna*, 1911) ci şi faptului că notele caracteristice ale acestei literaturi se incadrează practic (echilibru clasic, distincţie) şi ideologic (literatura păturilor stăpânitoare) în mişcarea junimistă, de care nu avem a ne ocupa aci. Iată pentru ce, în loc de a ne opri asupra elementului viabil al scriitorului, va trebui să amintim doar de încercările lui dramatice din ultima parte a activităţii sale, tulburându-i imagina care, din cauza multor duşmănii, abia începea să se fixeze în atenţia publicului; nedreptăţit atâta timp de adversităţi de moment istoric (literatura îi supravieţuia adevăratei ei epoce de creaţie şi se lovia în chip firesc de sămănătorism şi de poporanism), scriitorul avea să aibă şi nefericirea de a se nedreptăţi singur printr'o producţie dramatică cu mult sub posibilităţile lui literare.

Sub forma unei încercări tipărite încă din 1882, *O suferinţă* (*Literatorul*, III), ispita dramatică data, dealtfel, de mult. Situaţia literară îngăduindu-i mai târziu realizarea scenică, Duiliu Zamfirescu a intrat apoi într'o fază de erupţie dramatică prejudiciabilă prin reprezentarea următoarelor piese:

O amică, comedie într'un act (*Conv. lit.* 1912); *Lumina nouă*, comedie în 3 acte (*Conv. lit.* 1912); *Poezia depărtării*, dramă în 3 acte (*Conv. lit.* 1913); *Voichiţa*, comedie (*Conv. lit.* 1914).

Numai *Poezia depărtării* isbuteşte întrucâtva să incorporeze ideea dramatică, constând în adevărul psihologic al acţiunii, pe care o desfăşoară depărtarea în procesul de cristalizare a dragostei... Ministrul Văleanu îşi înlătură rivalul Hanke (propriul lui fiu natural), numindu-l la o legaţie străină. Eroare psihologică: prin poezia depărtării, dragostea doamnei Văleanu creşte; Văleanu se sinucide iar ea, după întoarcerea lui Hanke, constată cu regret în actul al patrulea,că nu merita sacrificarea soţului. Singur actul al treilea are o valoare: fireşte, nu prin monologul dela început ci prin epizodul parabolei lui Oscar Wilde *Trandafirul şi privighetoarea*, adică printr'un efect tot de ordin literar. Plecând dela „idei" sau dela tendinţe (şarja împotriva spiritismului în *Lumina nouă*, şarjă împotriva şarlataniei doctorilor în tratarea femeilor în *Voichiţa*), tot teatrul lui Duiliu Zamfirescu se traduce în înjghebări reci, academice, în dialoguri de o mare distincţie, dar lipsite de ritmul vorbirii.

D. Anghel şi St. O. Iosif

Din colaboraţia atât de rodnică a lui D. Anghel (1872—1914) şi St. O. Iosif (1877—1913), în care partea lui D. Anghel cel puţin în *Cometa* e covârşitoare dacă nu exclusivă, avem două încercări dramatice.

Legenda funigeilor e un poem, o simplă ficţiune cu aspect de legendă, imitată şi dramatizată după un poem german. Runa ţese o cămaşă pentru fratele ei Landor, plecat la războiu, cămaşă ce va pune la adăpostul loviturilor şi al morţii pe cel căruia îi e sortită; dacă o îmbrăca însă altul, blestemul lunii e categoric. Trecând pe acolo la războiu, Hunar fură inima Runei şi-o înduplecă să-i dea cămaşa; cum nu-i era sortită, blestemul se împlineşte: Runa, continuă să ţese ani de zile din tortul fermecat, care se distramă în subţiri pânze de păianjen veşnic călătoare.

Călătorind prin lume, funigeii au găsit corpul lui Landor, mort în bătălie, l-au învelit ca într'un giulgiu şi l-au adus spre a fi îngropat cu cinste.

Blestemul lunii s'a împlinit: Runa îşi ispăşeşte păcatul murind, deoarece, ca în toate legendele populare, moartea e privită nu numai ca o liberatoare a vieţii, ci ca ispăşirea unui păcat.

Unii critici au găsit în acest poem şi un simbol; în realitate, fondul mai tuturor basmelor şi legendelor are un caracter antropomorfic. Prin tratare, poemul e fantastic. Acţiunea se petrece într'un loc nedeterminat: Runa, Rilda şi Hunar sunt ireali, versurile se trudesc să prindă, când fantasticul joc al nourilor, ce se alungă, se desfac şi se întregesc în figuri de castele medievale, cu punţi suspendate şi cu arcade, când alergarea neobosită a suveicii, cântecul stativelor şi fâşâitul tortului, când furişarea razelor lunii pe fereastră, învăluind pe harnica fecioară într'un pervaz de lumină, când neobosita trudă a paianjenilor ce împânzesc lumea cu aţele lor călătoare.

Dacă nu ne-a dat comedia în versuri, *Cometa* (1908) ne-a dat, cu siguranţă, versul comic, insinuant, spiritual, neprevăzut prin imagini şi rimă, versul ronstandian al comediei de salon, liric şi eroic. Piesa, de altfel, n'are nici intrigă, nici caractere; e un simplu „marivaudage" sentimental. Tity Rosnov e un tânăr îndrăgostit, ce'şi ascunde sentimentul sub vervă: atitudine, desigur, cunoscută, deşi nu atât de îndreptăţită: a fi iubit înseamnă a lărgi resursele puterilor spirituale, a iubi înseamnă, însă, a le comprima. Prin atitudinea fundamentală a sentimentului mascat sub verva comică, prin tirade, cum e călătoria în lună, prin epizoade, ca scena de pe terasă cu serenade din chitară, Rosnov multiplică, fără panaş şi preţiozitate, şi cu infinit mai puţine resurse verbale, figura nemuritoare ca gen a lui Cyrano de Bergerac.

Al. G. Florescu

Sanda (1908), piesa în trei acte a lui Al. G. Florescu, şi-a afirmat succesul prin faptul reluării de mai multe ori pe scena Teatrului Naţional. Satiră socială împotriva claselor înalte şi, totodată, conflict pasional între mamă şi fată, adică între uşuratica Elena Rodan şi fiica ei Sanda, crescută la călugăriţe. Iubit în primii ani ai tinereţii de Sanda, Mihai Lavin devine amantul Elenei, şi, părăsit de ea, se sinucide. Desperată de insensibilitatea mamei sale faţă de moartea lui, Sanda se retrage la maici. Construcţie simplă, gospodărească, luminoasă, cu dialog vioi, şi cu destul spirit de observaţie şi spirit pur şi simplu. Onestă piesă de repertoriu; tendinţă spre tiradă şi mai ales intenţia moralizatoare, destul de supărătoare, au ajutat-o poate faţă de un public dornic de a fi moralizat prin principii nemuritoare. A doua încercare dramatică a scriitorului *Chinul* (1910) nu mai e din acelaş aliaj fericit. E vorba de suferinţile morale ale tânărului doctor Dinu Mureş, teoreticianul nebuniei ereditare, când află că tatăl său murise nebun; în pragul sinuciderii, e scăpat prin mărturisirea mamei că nu era fiul tatălui lui legal. Act final repulsiv prin bucuria fiului; doar câteva scene din actul I şi II (scena dintre doctor, mama lui şi logodnică) au oare care viabilitate.

George Diamandy

„Bonjuristul" întârziat, crescut la Paris şi rămas sufleteşte la Paris, revoluţionar de salon, pe un fond de ciocoism incorigibil, George Diamandy (1867—1917) şi-a purtat diletantismul nu numai prin cluburi socialiste, prin studii de arheologie ci şi prin literatură şi, cu deosebire, prin teatru, fără să fi isbutit să-şi fixeze un loc. Locul nu şi-l putea fixa, fireşte, prin *Bestia* (1909), cu studiul unei femei, voluntar sterilizate, Ninetta Corman, deslănţuită într'o patimă distrugătoare de bărbaţi, şi prezintată în dilema „sfinxului sau a bestiei"; nu şi-l putea fixa nici în *Tot înainte* (1910), dramă socială localizată în Franţa, scoasă din conflictul dintre muncă şi capital, la uzina de muniţiuni a lui Héquet; şi nici chiar prin *Dolorosa*, piesa d'Annuziană, în care doi pictori, Scoruş şi Arnota, intră într'un fel de conflict pur artistic în jurul Tudorei. Văzând într'însa o exaltare artistică, Scoruş o iubeşte dar nu e iubit; râvnind în ea numai femeia, fără să-l inspire, Arnota e iubit, în schimb, cu desperare. Pretext pentru discuţii estetice. Toate trei piesele traduc amatorismul ideologic al unui cerebral, cu tipuri fără identitate locală şi chiar umană; probleme şi idei şi nici urmă de intuiţie artistică. Deşi localizarea în timp, pe vremea lui Petru Rareş, e încă arbitrară, cea mai isbutită dintre încercările lui Diamandy, *Chemarea codrului* (1913), are cel puţin meritul de a purcede din atmosfera ţării. Fără a fi istorică şi, deci, descătuşată din eternul conflict al Domnului cu boerii, acest poem voinicesc aduce un vânt de haiducie din vremi trecute sau numai închipuite. Căci povestea celor trei copii ai răposatului boer Frânge-Gât care hălăduesc prin codri e încă o născocire destul de cărturărească.

Rămaşi la curtea din Rădeana — după ce fuseseră luaţi drept „lotri" şi condamnaţi, Anca, fecioara din Soveja, se îndrăgeşte de Ioniţă, fiul stăpânei, iubit de alte două femei. Conacul fiind călcat de Tătari în lipsa Doamnei, când Hanul le întreabă, care e iubita lui Ioniţă, singură Anca, recunoscând-o, îşi plăteşte iubirea cu fecioria. Cum Ioniţă n'ar mai fi putut-o lua de nevastă, pângărită, — tinerii îndrăgostiţi fug în desişul codrului la cea dintâi chemare a lui ca la chemarea însăşi a legilor firii. Nu e vorba de a sublinia toate neverosimilităţile psihologice îngrămădite în această legendă haiducească; „bonjuristul" a găsit însă, în sfârşit, un suflu de poezie şi de idealism ce merită să fie menţionate.

Victor Eftimiu Dramaturgul cel mai activ şi mai cu răsunet e, neîndois, Victor Eftimiu (n. 1889), care de un sfert de veac ocupă scena Teatrului Naţional şi uneori şi scenele particulare cu piese de toate tipurile şi în toate formele, feerii, istorice, fantezii, drame sociale, comedii într'un act sau în cinci şi chiar şase, în versuri sau în proză într'un ritm uluitor de succese şi de căderi, de apoteoze şi de atacuri pătimaşe, ocupând pururi actualitatea teatrală printr'o personalitate vie, atrăgătoare, şi puţin cam volatilă. Nu-i vom analiza aici numărul excesiv al pieselor de o valoare de altfel inegală — căci inegalitatea este una din notele caracteristice ale acestui dramaturg, cu atât mai ciudată cu cât inteligenţa, trăsătura lui fundamentală, n'ar trebui să se înşale de cât în limite determinate; vom cerceta numai câteva mai reprezentative în diferitele genuri atinse cu risipă, pentru a schiţa la urmă în puţine linii fizionomia acestui talentat om de teatru integral (autor, director, regizor şi chiar actor).

Vom începe cu analiza celor cinci piese dela debutul activităţii lui, în sensul cărora i s'a desvoltat tipic activitatea ulterioară: *Inşir'te, Mărgărite, Cocoşul negru* (feerii în versuri), *Ringala* (piesă istorică în proză), *Akim* (tragi-comedie) şi *Prometeu* (teatru clasic în versuri).

Dincolo de basm şi dincolo de complicaţiile inutile ale unei fantezii deviate, valoarea feeriei *Inşir'te, Mărgărite* (1911) stă mai ales în originalitatea tratării materialului oferit de basm, în care Făt-Frumos intrupează lumina, frumosul, idealul, pe când Smeul urâciunea, răul, întunericul. In piesă valorile se schimbă: Făt-Frumos e un „idealist" dar şi un pierde-vară şi un fanfaron, iar Smeul — un om ca toţi oamenii, care, nebucurându-se de beneficiul naşterii, voeşte să-şi cucerească o împărăţie prin hărnicia braţului. Poetul s'a oprit însă la jumătatea drumului în concepţia sa. Răzvrătit fără a fi însă şi un Satan, Smeul nu râvneşte să răstoarne ordinea eternă a lumii, ci, plebeu, îşi reclamă partea de stăpânire a pământului. In cadrul lumii de basme cei doi eroi principali, ca şi restul figuraţiei, se perindă mai mult ca siluete decât ca fiinţe vii; depăşind sensul strict al feeriei, poemul nu se ridică totuşi la amploarea creaţiei. Scoşi din basmul convenţional, Smeul şi Făt-Frumos plutesc încă în nelămurita şi graţioasa linie a fanteziei poetice. Scrisă la început într'un act, *Inşir'te, Mărgărite* a ajuns apoi în patru; numai din deviaţia fanteziei încântate de sine au putut ieşi două acte de prisos şi, în intenţia unei continuităţi inutile, domniţa cea mai mică a lui Alb-Impărat apare sub forma Zânei-Florilor pentru a reface firul unei povestiri ce nu mai interesează.

In *Cocoşul negru* (1912) se împletesc elementele a două tragedii ce par a fuziona, deşi, în realitate, se stânjenesc între dânsele şi se ciocnesc în dauna unităţii psihologice. Prima e tragedia fatalităţii întrupată în Voevodul Nenoroc, la naşterea căruia cântase „cocoşul negru". Ispitit de Drac în actul al doilea, Nenoroc îl urmează printr'o învoială în regulă ca în *Faust*. De îndată ce eroul se bucură de libertatea de a alege între rău şi bine, tragedia fatalităţii din primul act devine tragedia liberului arbitru, — afară de cazul când poetul ar pretinde că şi rezultatul alegerii dintre Arhanghelul Mihail şi Drac era şi el hotărît de mai înainte de destin. Dracul îl împinge apoi într'o serie de încercări, căci, în fond, el e ispita răului ce mijeşte în om. Dîndu-şi, în sfârşit, seama de nelegiuirea legăturii făcute, Nenoroc voeşte în actul al IV-lea să o distrugă. E prea târziu. Nealegând, când avea de ales, soarta i s'a împlinit şi orice va face nu va scăpa din ghiara diavolului. Reluându-şi vechiul făgaş, piesa se leagă de întâia ei concepţie, a fatalităţii, din care nu e nevoie să isgonim pe Drac, întrucât el e şi fatalitatea dar şi ispita răului. In cazul acesta, ar fi trebuit să rămână însă mereu nevăzut, ascuns în lucruri, în ademeniri, un drac proteic, dar nu un drac prezentat sub forma lui cunoscută, liber de a-l primi sau respinge; o astfel de libertate face cu putinţă morala dela urmă, incompatibilă cu ideia fatalităţii, reluată... Desfăşurarea epizoadelor e extrem de complicată, digresivă: totul sfârşeşte cu apoteuză

morală indicată mai ales în epilogul nejucat. De vreme ce Voe-Bună a ascultat de Arhanghel şi a mers pe calea dreptăţii, i se cuvine răsplata tronului şi a raiului, în timp ce, din faptul că urmase pe Drac, Nenoroc va merge în Iad. Poetul uită că Nenoroc e victima fatalităţii şi că, deci, nu putea alege; uitând, ne-a dat două acte (II şi III) în contradicţie cu ideia centrală a piesei şi alt act (VI) tardiv şi de prisos.

Ringala e amestecul ne fuzionat bine a două piese: una istorică şi alta sentimentală. Piesa istorică se aşează pe încercarea Ringalei, sprijinită de episcopul Ion Sartorius, de a trece Moldova la catolicism. Mulţumită rezistenţei logofătului Jumătate şi a spătarului Coman, şovăitorul Alexandru îşi înţelege datoria şi isgoneşte pe Ringala. Inutilă din toate punctele de vedere, piesa „sentimentală" se reduce la epizodul dragostei Ringalei pentru oşteanul Sorin, fratele spătarului Coman, întors cu o solie dela Marienburg: actul II, scene din actul III şi IV şi mai ales din actul al V-lea dăunează, aşa dar, acţiunii piesei şi prin amestecul geloziei, micşorează hotărîrea finală a Domnului de a rămâne la credinţa strămoşească. Piesa trebuia îngrădită la actul I, al treilea, şi la un act rotunjit din actul al patrulea şi al cincilea. In Ringala, autorul a creat încă o femeie „politică", amestecând însă în ea, pe lângă dragostea pentru religia catolică, şi pentru Polonia, şi nemulţumirea de a avea un bărbat prea bătrân, — adică prezenţa unei oare care feminităţi într'un suflet altfel viril.

Dintr'o literatură atât de bogată şi de felurită, preferinţa mea merge către tragicomedia în trei acte *Akim*, jucată în 1914 cu un succes limitat. Farsă molierească, negreşit, ea pune în lumină un tip de mari resurse, pe cerşetorul Akim, ajuns administratorul moşiei tânărului conte Daniel Wladimirov, prin viclenia de a se fi dat drept adevăratul lui tată. Scena din cimitir la mormântul bătrânei contese, prin care îşi impune minciuna, scenele de îngâmfare şi de spirit de dominaţie a umilului cerşetor ajuns deodată stăpân, şi mai ales actul al treilea cu spovedaniile lui succesive, până la mărturisirea imposturii, din nevoia de a muri în linişte, sunt de o mare vioiciune burlescă, cu fantezie în amănunte. Poate că la lipsa de succes a piesei a contribuit impreciziunea localizării acţiunii şi lipsa unui act al treilea de circumstanţiere a psihologiei cerşetorului ajuns om mare — insuficienţe sigure — fără a se putea şti însă cât au atârnat în destinul ei scenic.

Prin aceeaş putere a fanteziei, poetul a prelungit formula miticului Prometeu în sens uman; în locul revoltatului eschilian, a împins în primul plan pe binefăcătorul omenirii. Titanul, fireşte, nu putea dispărea din legendă; rămase în formula eschiliană, actele II şi III suferă de anemia lucrurilor fără rezonanţă pentru noi; adevărata piesă se refugiază în actul întâi, al patrulea şi, întrucâtva, al cincilea, plecate dintr'o concepţie producătoare de frumos omenesc. Când este isgonit de oameni, în loc să se arate mândru de fapta lui, mai mare prin lipsa oricărei recunoaşteri, încununat de dubla aureolă a martiriului, renegat de zei şi de oameni, Prometeu îşi blesteamă fapta generoasă şi, lepădându-se de ea şi de dânşii, se închină lui Zevs. Tratată altfel, am fi avut o tragedie, limitată la cadre teatrale, antică prin subiect şi modernă prin fecundarea lui, cu un înţeles adânc omenesc, solidă ca structură dar şi ingenioasă şi poetică prin jocul liber al fanteziei constructive.

După analiza câtorva din tipurile pieselor scriitorului, rămâne ca pentru celelalte să dăm mai mult indicaţii generale. Din conştiinţa propriilor lui mijloace, scriitorul s'a îndreptat instinctiv spre compoziţiile mari, în versuri, cu subiecte mai mult sau puţin istorice ori legendare, antice sau moderne, fuziune de basm şi de realitate, prilej de desfăşurări de masse, de efecte scenice, în care nimic nu-i lăsat la o parte, decorul, costumele, fanfarele, proecţiile luminoase, teatru prin excelenţă spectacular, făcut să impresioneze publicul prin orice mijloace, cu foarte multe influenţe shakesperiane şi poleială

superficială orientală, carton vizibil. Indrăzneala lui generoasă merge, de altfel firesc, spre tot ce e mare, simboluri grandioase dela izvoarele vieţii, sete de lumină, de viaţă, schematisme inteligente şi viziune simplistă şi categorică a tuturor problemelor filozofice (cum ar fi manicheismul din *Cocoşul negru)*; generozitate naturală a caracterului ce-l îndreaptă dela sine spre tot ce e nobil; optimism şi lipsă de autocritică — şi de aici tratarea tuturor marilor subiecte fără distincţie: *Prometeu, Napoleon* (catastrofal) *Don Juan* (naiv), *Meşterul Manole,* (spectaculos), etc., etc.

Din această preferinţă pentru marile subiecte iese, de pildă, şi *Thebaida,* tragedie în cinci acte, (1923) care, în realitate, se poate strânge în trei, bine închegate. Tragedia e „contaminaţia" în sens antic, adică fuziunea a trei tragedii greceşti *Oedip la Colona* a lui Sofocle, *Cei 7 dinaintea Tebei* a lui Eschile şi *Antigona* lui Sofocle — la care se mai adaugă şi elemente din două alte tragedii ale lui Euripide. „Am adunat din dărămăturile templului păgân, scrie cu modestie autorul în prefaţă, încercând cu reparaţiuni grosolane, cu netrebnice aurării, cu vopsele care se vor trece curând, să le aduc ofrandă în biserica nouă a literaturii româneşti". Contaminarea a reuşit, în sensul mai mult al acţiunii decât al poeziei infuză în modelele antice, — şi a culminat într'un foarte patetic act al treilea, mai ales în lupta dintre Polinikes şi Eteokles...

Polarizării interesului scriitorului pentru marele simboluri i se datoreşte şi *Meşterul Manole,* dramă în 3 acte în versuri, reprezentată doi ani după aceia (1925), primită cu una din acele răzmeriţe critice obişnuite autorului dar şi cu aprobarea publicului. Elementele de mare spectacol şi montare (de pildă, slujba masonică a Ioaniţilor din Veneţia, cu lectura făcută de marele maestru a versurilor asupra morţii lui Hiram, arhitectul templului lui Solomon) au constituit, desigur, un punct de plecare al succesului acestei piese, cu o filozofie rezumată în leitmotivul „cu piatră, cu var şi cu sânge... prin viață, prin moarte, zidim", sângele fiind însăşi dăruirea de sine a creatorului pentru realizarea operei sale. Cântecul doinei din tabloul darurilor, razele de lumină din jurul bisericii dela sfârşitul tabloului al treilea, zidirea lui Rândunel şi, mai ales, jurământul pentru jertfirea ei, sfinţirea bisericii, procesiunile, tiradele, risipa de coruri, cântări, etc. au întregit şirul elementelor materiale ale succesului, — din care lipseşte doar un gust sigur.

Piesa din anul următor (1926), *Glafira*, pluteşte între basm şi istorie. Actul întâi, al celor trei regi bătrâni ce se adună în zdrenţe la o fântână pentru a se înţelege împotriva Tătarilor, e cu deosebire pitoresc şi ingenios. De pe urma lui Gladomir, ucis de Simeon cocoşatul, gelos pe căpitanul lui, rămâne domniţa Glafira ca să împlinească răzbunarea — răsbunare realizată după foarte multe şovăiri abia în actul din urmă: împins de Glafira, prinţul Dan Loredan îl ucide pe taică-su, regele Simeon, şi apoi, pentrucă ea nu-l mai vrea de bărbat, o ucide şi pe dânsa. Totul tratat cu patos romantic, cu mai multă fantezie decât creaţiune.

Alături de acest teatru, mai mult poetic, de inspiraţie istorică sau legendară, esenţial romantic şi chiar melodramatic, teatru de mari compoziţii în versuri, cu tirade, cu desfăşurări impunătoare de masse, cu o foarte complicată orchestraţie de efecte scenice, cu surle şi fanfare, lumini şi costume, cu bătălii şi măceluri shakesperiane, pornit spre generoase simplificări filozofice şi simboluri mitice, — în autor a apărut dela început şi filonul comic, un simţ al pitorescului, al observaţiei, al fanteziei evident la început în mici comedioare reuşite *(Ariciul şi Sobolul, Poveste de crăciun* etc.) realizat în *Akim* şi prezent apoi în foarte multe scene răsleţe din toate piesele lui (până şi în *Ringala* sunt nişte pitoreşti călugări) şi în câteva comedii inconsistente, mai mult vodeviluri *(Sfârşitul pământului, Dansul milioanelor* etc.) şi în altele, cărora le lipseşte puţin pentru a fi bune *(Omul care a văzut moartea)*. Scriitorul s'a

încercat şi în comedia şi drama modernă, fără să fi isbutit vreodată să dea ceva trainic *(Daniela, Stele călătoare*, 1936) sau în chip numai parţial: aşa, de pildă, după un admirabil şi pitoresc act I, prin înclinarea spre senzaţional, una din caracteristicile scriitorului, *Marele duhovnic* se destramă în facilitate elementară. Semn al unei multilateralităţi ce caută să se adapteze noilor curente tecnice, e de citat *Fantoma celei care va veni*, în care apariţia cinematografului a adus, — cel puţin pentru un timp — aluviuni —, de aici scenele scurte, rapide, cu goluri ce trebuesc umplute de spectator, cu tipuri schematizate în simboluri (Poetul, Morfinomana, Maestrul). Subiectul e predestinarea, previziunea Poetului — care, la urmă, se realizează, în chip neaşteptat, prozaic chiar, sub o formă ştiinţifică, fără miraculos... Fantezia şi misterul din seria întreagă de tablouri se rezolvă, astfel, în cotidian.

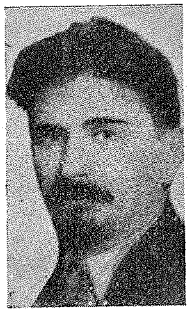
Incheiem aici analiza acestui scriitor, cea mai eruptivă forţă dramatică a teatrului nostru, minată de lipsa controlului critic şi de concepţia utilitaristă a unei arte în funcţie numai de succes — şi, în genere, de public.

Mihail Sorbul

Debutul cunoscut al lui Mihail Sorbul (n. 1886) e actul *Vânt de primăvară* apărut în *Convorbiri critice*, 1908; numele lui nu intră însă în conştiinţa publică decât prin marele succes, confirmat prin diferite reluări, al „comediei tragice" *Patima roşie*, care constitue pentru critic unul din faptele brutale, obligat să le constate fără a le putea explica. Piesa nu purcede dintr'o observaţie directă, ci e plină de reminiscenţe de literatură rusă, mai ales din *Azilul de noapte*, desfăşurându-se într'o lume vulgară, rău crescută, trivială. Caracterele sunt arbitrare. Nemotivată, iubirea Tofanei pentru Rudy nu-şi înseamnă popasurile psihologice; Rudy e inconsistent: dintr'o tânără secătură devine deodată *sincer* îndrăgostit de o studentă săracă, Crina, îi cade în genunchi şi vorbeşte de căsătorie; inconsistentă e şi Crina şi, mai ales, Castriş, la urmă de o imbecilitate mărinimoasă, moştenire a literaturii ruse. Singur Şbilţ, derivaţie a *actorului* din *Azilul de noapte*, impresionează publicul şi susţine piesa, „raisonneur" alcoolic, ce iese şi vine, comentează, filozofează şi glosează asupra faptelor celorlalţi în aforisme lapidare şi convenţionale în gen „genial"; el a realizat, astfel, un tip reluat apoi de alţii şi a contribuit la succesul piesei, după cum a contribuit şi dinamismul construcţiei ei armonice. Proporţionare nu înseamnă însă şi verosimilitate. Piesa e plină de situări false, de ieşiri şi intrări nemotivate; numai faptul că studenta Crina, logodnica lui Rudy, îşi oferă propriul ei pat lui Rudy şi Tofanei ne dă indiciul promiscuităţii şi vulgarităţii unei piese, în care, oferindu-i revolverul, beţivul Şbilţ o îndeamnă pe aceeaşi Tofană să ucidă şi să se sinucidă şi insistă cu perversitate.

In afară de epizodul dramatic *Săracul popa*, în care ni-i prezentată înduioşarea lui Mihai Viteazul în faţa capului adus pe tavă a cardinalului Andrei Batori şi comedia într'un act *Praznicul calicilor*, cu epizodul uciderii cerşetorilor şi infirmilor de Vlad Ţepeş, Mihail Sorbul ne-a dat o mare dramă istorică în cinci acte în versuri, *Letopiseţii*, ce duc mai departe tipul dramei creat de *Vlaicu-Vodă*, multiplicat apoi de toţi dramaturgii, pe baza conflictului între Domn şi boeri: de oparte Domnul, în genere, iubitor de ţară, zelos de autoritatea lui, iar de alta, o massă de boeri zavistici, preocupaţi de interese mărunte, egoişti, şi etern complotişti. Vlaicu se lupta prin şiretenie şi umilinţă; Ion Vodă Armeanul prin avânt, sinceritate, nobleţă bărbătească. Din punct de vedere al construcţiei tecnice, drama nu este solid închegată; conflictul dintre Domn şi boeri nu merge pe o linie ascendentă, gradat, pas cu pas, până la desnodământ, ci se înnoadă şi se desnoadă aproape în fiecare act, — pentrucă, pe cât e de unitar în voinţa lui patriotică Ion Vodă, pe atât sunt de şovăitori boerii şi mai ales Ieremia Golia, care acum conspiră împotriva lui, acum se lasă cuceriţi de flacăra lui sfântă. Dăunătoare acţiunii, oscilaţiile se înregistrează mai ales în actul al III-lea, în care boerii sunt succesiv cuceriţi de Domn după victoria lui împotriva Turcilor iar Ieremia Golia e încruntat şi pornit la răzbunare, şi, îndată după aceea, invers, boerii se răzvrătesc

din nou în timp ce Ieremia Golia e cucerit de mărinimia Voevodului. Această insuficienţă de construcţie este răscumpărată însă prin puterea de creaţie psihologică a unora din eroi dramei, — punând în primul plan, fireşte, pe Ion-Vodă şi apoi în faţă, cu aceeaşi dârzenie monolitică, pe Bilăe, şi, pe urmă, pe şovăitorul Ieremia Golia, aruncat între polurile opuse ale urii şi dragostei faţă de Domn, şi mult diplomatul său frate Ion Golia. Ca şi *Vlaicu Vodă*, drama fierbe de avânt naţional fără patos verbal, într'o manieră strict realistă, prozaică, cu insuficienţă verbală evidentă; limba continuă artificiul limbii lui Davila, cu scurte infiltraţii de cuvinte arhaice în vederea unei uşoare aparenţe de autenticitate; versurile sunt antipoetice, colţuroase, lipsite de cel mai elementar lirism, gâfâite în interjecţii şi exclamaţii cu umplutură ce simulează energia şi conciziunea:


Mihail Sorbul

Mişelnici! Otravă! M'auzi? Ce ucigaşi?
Să mă răpun eu singur mişelnic. „Eu? Ostaş".
De ce?...
De ce?...
De ce? De ce? De ce?
etc.

Cu deosebire trebue însă amintită „comedia tragică" *Dezertorul*, poate cea mai bună din teatrul realist al scriitorului. Intors ca locotenent în Bucureştii ocupaţi, neamţul Schwabe trage la fosta lui iubită Aretia, azi măritată cu Silvestru Trandafir, plecat cu oastea în Moldova. Cum însă Silvestru nu plecase de fapt, se întoarce la timp pentru a-l înjunghia pe Neamţ. Deşi fabulată după un epizod din *La Débacle* a lui Emile Zola, piesa e viguros construită, cu scene puternice şi violente, în genul Bernsteinian, în care, unde nu ajung cuvintele, intervin pumnii şi cuţitele. Şi tipurile sunt energic schiţate, cu deosebire Cucoana Casiope. Peste tot, atmosfera de mahala, în dependenţa directă a lui Caragiale.

Activitatea dramatică a scriitorului s'ar fi putut mărgini la aceste trei piese; tot ce a scris mai pe urmă: *Răsbu-*

narea, piesă în patru acte (tipărită 1918); *Prăpastia*, dramă în patru acte, (1921); *A doua tinereţe* (cu dramatizarea unui fapt divers napolitan, 1922), *Dracul*, piesă în două acte, 1932 etc., sunt în afara oricărei discuţii critice...

Caton Theodorian

Poate că debutul teatral al lui Caton Theodorian (n. 1873) e *Ziua cea din urmă*, dramă într'un act publicată în *Noua revistă română* din 1912; fixarea în literatură îi vine însă prin drama în 4 acte *Bujoreştii* (1915), care a rezistat timpului prin creaţia, arbitrară în datele ei, a lui Fotin Bujorescu şi a spiţerului Amos. Chinuit de gândul perpetuării numelui şi nu a neamului său, în jurul acestei ciudate axe sufleteşti bătrânul trăeşte o viaţă plină, bogată, prezentă în orice cuvânt; toată autoritatea familială a vechilor boeri, savoarea graiului lor deschis şi necioplit, pornirea pentru glume îndoelnice şi sensuale trec prin energica lui fiinţă. Din stirpea *Prostului* lui Fulda, spiţerul Amos Bujorescu din Huşi e mai nuanţat şi adâncit sufleteşte, amestec de bunătate, de nevinovăţie şi de simplicitate. De dragul liniştei altuia, el îşi pierde propria-i linişte; la urmă iubeşte cu adevărat, — şi e firesc să fie iubit pentru frumuseţea sufletului său. In actul II, III e zugrăvit în fine nuanţe de sfiiciune, de naivă poezie, de revoltă şi apoi de duioşie; la fel e şi în actul IV-lea, dar limba lui se ridică la ciripiri alegorice şi la icoane poetice cam greoae. Mediul piesei sufere de impreciziunea timpului. Fotin e prea din timpuri vechi pentru a fi contemporan cu tinerii din actul al II-lea, un pictor, un poet modernist şi un muzicant; comicul e voluntar. Spiritul scriitorului nu isvorăşte, dealtfel, nici odată din cuvinte ci din situaţii — lucru preţios.

Inclinarea spre „literatură", a dialogului scris şi nu vorbit, a unei stilistice înflorite şi poetice care deformează unele scene din urmă ale *Bujoreştilor*, (gingăşiile verbale ale lui Amos) se menţine şi în alte încercări teatrale ale scriitorului.

In *Comedia inimii* (1919), nehotărîrea lui Şerban între dragostea trupească şi cea sufletească e un astfel de exces literar, care-i dă piesei un caracter mai mult retoric fără putere de convingere. Şi în *Greşeala lui Dumnezeu* (1927) se vorbeşte şi se discută cu mult prea mult asupra ingratitudinii copiilor faţă de sacrificiile părinţilor, — a Alinei faţă de bătrânul arhitect Alexe Băleanu. Psihologia şi generozitatea lui Amos prezentă şi în *Comedia inimii* se prelungeşte şi aici în apariţia tânărului arhitect Scutaru, ce se sacrifică pe sine pentru fericirea rivalului său Horia Cantemir. Deşi abătută în farsă, ea e şi mai evidentă în *Nevestele lui Pleşu* (1921), în care ajutorul de grefier Hristache Pleşu, din spiţa lui Justus Haederling, din *Prostul* lui Fulda, şi a spiţerului Amos Bujorescu, dobândind o moştenire, e explotat de Marina, birtaşa bufetului Palatului Justiţiei şi de tânărul ei amant Stolnici. Alt om decât cel ştiut în primele acte, energic şi inflamabil pe neaşteptate, Pleşu se scutură de Stolnici şi se însoară cu Marina, aşa cum se bănuia dela început. Aceeaş răsbunare a binelui împotriva răului încununează şi *Stăpâna* (1923): ajuns ginerele boerului, după douăzeci de ani vechilul Stoica Breazu, care îşi scoate încă pălăria în faţa nevestei lui, Tecla, ca şi diversele dispoziţii testamentare ale bătrânului Balaş aduc ceva din cea mai bună atmosferă a *Bujoreştilor;* împotriva acestor dispoziţii arbitrare, tânăra copilă Dida se va mărita cu Gheorghe ,fiul administratorului moşiei, repetând povestea declasării mamei ei.

In definitiv, ca mai toţi scriitorii, Caton Theodorian este autorul unei singure piese, *Bujoreştii*, cu viziunea a două tipuri de oameni, ce revin sub diferite forme tot mai slăbite: un tip puternic, voluntar, năpraznic chiar, maniac în anumite privinţi, tipul bătrânului Bujorescu — şi antipodul lui, tip poate bovaric, al unui suflet serafic, blând, bun, generos, naiv până la prostie, plin de poezie, tipul lui Amos Bujorescu, spiţerul din Huşi.

A de Herz

A de Herz

Debutul lui A de Herz (1887—1936) se adânceşte în epoca lui şcolară, odată cu reprezentarea de către un grup de camarazi a dramei istorice *Domniţa Ruxandra* (1907). Anul următor (1908) el publică în *Convorbiri critice* o dramă în 3 acte *Floarea de nalbă* cu multe reminiscenţe din *Dama cu camelii.* Prima piesă reprezentată la Teatrul Naţional e *Noaptea invierii,* (1909) cu reminiscenţe de data aceasta din *De peste prag,* drama nejucată a lui E. Lovinescu. *Biruinţa* (1910) i-a urmat în aceeaş atmosferă de nelimpezire. Abia în 1913 i s'a pecetluit destinul dramatic prin comedia în 3 acte *Păiajenul,* reluată apoi cu succes în mai multe rânduri. Cu toate că acţiunea se desfăşoară în alte cadre şi e chiar tratată în spiritul unei adevărate comedii, ideia centrală a piesei descinde din *Il perfetto amore* al lui Roberto Bracco. O văduvă (la Bracco fără alte determinări psihologice; la Herz cu aparenţe de văduvă veselă) mărturiseşte bărbatului său în noaptea nunţii (la Bracco) sau logodnicului şi în faţa aceluiaş pat desfăcut (la Herz) că, deşi văduvă, e încă fecioară, deoarece primul ei bărbat murise înainte de a-şi fi îndeplinit datoria de soţ. Cu toate că ideea centrală caşi structura întregului act al III-lea sunt luate dela Roberto Bracco, *Păiajenul* e superior lui *Il perfetto amore.* Limitată la două persoane, comedia italiană e un „marivaudage" sentimental şi libertin, cu singurul scop al pregătirii efectului teatral dela urmă: încolo, fără alte determinări psihologice, eroii sunt doi atomi omeneşti, ce se întâlnesc pentru a intra într'un conflict teatral. In *Păiajenul* autorul şi-a personalizat eroii. Mira Dăianu e „tipul" reprezentativ al „păiajenului"; dragostea Mirei cu Mircea e sinceră (la Bracco e o aventură de vodevil) cu toate postulatele unui sentiment puternic în nesiguranţa lui de a fi împărtăşit: de asemeni, în actul I, a încercat să ne zugrăvească mediul unei viligiaturi româneşti. Cu aceste precizări, *Păiajenul* rămâne încă cea mai bună lucrare dramatică a lui A. de Herz — şi chiar un model al comediei de salon — de tăetură franceză, cu spirite, „mots d'auteur", culese de oriunde.

Comedia următoare *Bunicul* (1913) ar voi să fie povestea unui don Juan îmbătrânit. După mari succese feminine în tinereţe, Manole Corbea se îndrăgosteşte la bătrâneţe de tânăra Dea Frunteş, îndrăgostită şi ea de Flintea. Nu se ştie cu ce autoritate, bătrânul se opune la căsătoria lor, până ce, aflând că fiică-sa, Felicia Rădeanu, a născut un băeţel, se învoeşte: amantul cedează astfel bunicului. Piesă slabă, incoerentă, înădită din petice de scene; în jurul lui Manole Corbea, lumea din *Păiajenul,* frivolă, lipsită de interes; banalitatea nu e salvată de spiritele pur verbale.

Succesul obţinut cu *Păiajenul* nu s'a repetat nici cu *Bunicul,* nici cu *Cuceritorul* (1913) ci abia peste nouă ani cu *Mărgeluş,* comedie în trei acte jucată în 1921 şi reluată în 1923. Ca şi în *Bunicul,* copilaşul „Mărgeluş" rezolvă o siutaţie încordată, înlesnind căsătoria lui Radu, fiul ministrului agriculturii Zota, cu frumoasa dactilografă Gina Lentreş, mama copilaşului. Lucrul nu merge, fireşte, aşa de lesne; peripeţiile dragostei lor constitue tocmai substanţa acestei comedii de figuri caricaturale (mai ales ministrul Zota, care crede că „Teleormanul e judeţ vecin cu Râmnicu-Sărat" — foarte convenţional şarjat, ca toţi miniştrii), de situaţii bufe şi de vervă de cuvinte, cu multe reminiscenţe şi foarte multe localizări. Comedie de salon, de abilităţi scenice, în formula bulevardieră. Se râde, şi la atâta pare a se fi mărginit mai târziu ambiţia autorului — deşi în *Aripi frânte* a încercat fără succes să reia firul întrerupt al teatrului istoric. Tot aici mai amintim şi de piesa în 3 acte *Sorana,* scrisă în colaborare cu I. Al. Brătescu-Voineşti, în care substanţa literară pare, de altfel, să aparţină excluziv colaboratorului său, devreme ce în lepădarea de sine până la totala jertfă a fericirii sale pentru fericirea altuia — subiectul *Soranei* —, distingem stirpea cunoscută a Microbului, a lui Rizescu sau a lui Pană Trăsnea Sfântul — literatură brătescu-voineştiană de duioşie, generozitate, lirism. Ori cum ar fi subiectul, *Sorana* e literatură şi nu viaţă; eroii sunt evocaţi liric pentru a ilustra „un caz" de jertfă sublimă fără individualizare.

Octavian Goga *Domnul Notar* (1914) al poetului Octavian Goga a fost unul din cele mai mari succese teatrale din preajma războiului. Un act frumos de expoziţie, de calitate mai mult epică decât dramatică, un act al doilea nefolositor acţiunii, un act al treilea patetic prin vibraţie patriotică. O alegere într'un centru românesc al Câmpiei Ardealului. Acţiunea se strânge în jurul a doi oameni: Traian Văleanu, notarul renegat şi Nicolae Borza, socrul notarului şi Român bun. Psihologia renegatului e globală, fără nuanţe: renegatul absolut, în nici un conflict cu sine însuşi. Dacă şi-ar fi iubit, de pildă, soţia, interesul piesei ar fi fost mult mai gradat. Ura şi dispreţul ce i-l arată Anei e şi el totalitar, masiv. Intr'o piesă de ordin naţional sfârşitul ar fi trebuit să fie tot naţional; desnodământul ei este însă domestic, pe o chestie de bani. Instrăinându-i suma depusă la casa satului, socru-său îl gâtue; Văleanu nu e pedepsit, aşa dar, în trădarea ci în necinstea lui; alegerile samavolnice dela Lunca rămân nerăzbunate. Dacă norodul răsculat l'ar fi sfâşiat pe notar, alta ar fi fost semnificaţia sfârşitului...

Actul al doilea e de prisos: în preajma alegerilor, Traian Văleanu îşi petrece noaptea la Otilia Sfetescu, fata săteanului Oprea Sfetescu, femeie galantă la Bucureşti. In apriga luptă naţională, se introduce astfel diversiunea unui crâmpei de viaţă de mahala bucureşteană zugrăvită sub influenţa lui Caragiale, prezentă, de altfel, şi în natura dialogului dar nu şi a limbii. Piesa are vigoare, suflu naţional, fără declamaţie, cu figuri secundare bine conturate, Borza, pristavul Mitruţ, preotul Solomon Nicoară, mişcări de masse, bine rânduite, cu intervenţii de jandarmi unguri — calităţi ce i-au legitimat marele succes.

Povestea jertfei meşterului pentru clădirea operei trainice atât de expresiv dată în urzătura balcanică a mai multor balade, a fost reluată de poet în *Meşterul Manole*, (1928) cu un succes legitim dar şi academic prin nobleţă. Nu e vorba de moartea fizică a fiinţei iubite ci numai de moartea morală, de moartea sentimentului, a iubirii, fără căldura căreia orice femeie dispare. Sguduit în dragostea sa pentru Ana Brăneanu şi de violenţa soţului dar şi de şovăirea femeiei de a-l urma, sculptorul Galea se eliberează de obsesia iubirii, trecând-o în opera de artă „Atlantida", ce-i evocă pe Ana; statuia reprezintă aşa dar un transfert de substanţă sufletească; idolul de marmură ia locul plăsmuirii carnale. Drama se desfăşoară în cadrul unei problematice pusă în valoare mai ales prin frumuseţa limbii şi patosul convingerii într'un fluid ce trece din viaţă în artă.

Zaharia Bârsan Dincolo de încercările teatrale publicate, ca drama în două acte *Mărul* (jucată în 1908 şi publicată în *Luceafărul*, 1909), piesa în patru acte *Sirena* (1910) şi *Jurământul* într'un act, şi *Se face ziuă*, (1914), actul puternic din viaţa Ardealului — numele lui Zaharia Bârsan (n. 1879) se va lega de poemul dramatic în trei acte *Trandafirii roşii* (1915). Dacă nu i s'ar fi adus timp de 77 de zile câte un trandafir roşu, fata împăratului era ursită să moară. In zadar au străbătut pământul vracii şi iscoadele împărăteşti, de oarece trandafirii roşii nu existau încă pe vremea aceea. Domniţa începe să se stingă: sosind la curte, pribeagul poet Zefir, se îndrăgeşte de dânsa şi, în taină, stropeşte un trandafir alb cu propriul lui sânge şi apoi mereu 77 de zile de-a-rândul îi aduce fetei câte un trandafir roşu, până când, cu cel din urmă, moare, în timp ce, însănătoşită şi neştiutoare, domniţa se mărită cu logodnicul ei Val-Voievod: simbol al puterii de jertfă a poetului îndrăgostit şi al puterii de uitare a femeei. — (Simbolul se mai găseşte în micul poem *Jertfa* lui D. Anghel — şi în varianta din *Privighetoarea şi trandafirul* lui Oscar Wilde şi chiar în Emil Gârleanu). Iată subiectul, pe care Zaharia Bârsan şi-a brodat poemul său dramatic, ieşit din brazda lui *Inşir'te, Mărgărite*, rămas în repertoriu, pe gustul tuturor iubitorilor de feerie şi de basm, cu străveziu tâlc simbolic, prin excelenţă „cantabil" (a şi fost pus de curând pe muzică), în versuri romantice, sentimentale şi dulci, cu tirade (de pildă, *Balada mării)* atât de preţuite de publicul pasionat de teatru în versuri...

Mihail Săulescu

O impresie puternică a trezit piesa postumă într'un act a lui Mihail Săulescu (1888—1916) *Săptămâna luminată* (scrisă înainte de războiu dar jucată în 1921), în care, într'o atmosferă lugubră de bordei sărăcăcios, între un nebun, o vrăjitoare, şi o mamă desnădăjduită trage să moară fiul, un ucigaş, lovit de un glonte. Cum e cea din urmă noapte a săptămânii luminate, când morţii intră în rai, văzând că se apropie miezul nopţii, înebunită de spaimă dar şi de eresuri, pentru a-i deschide porţile raiului mama îşi gâtue fiul. Sumbră temă admirabil aleasă, atmosferă realizată, — dar, în definitiv, un caz prea special şi limitat la folklor, pentru a impune concluzii asupra posibilităţilor dramatice ale tânărului poet mort în războiu.

N. Iorga

Voind să rezumăm opera dramatică a lui Alecsandri, — spunem: *Fântâna Blanduziei;* a lui Caragiale: *Scrisoarea pierdută;* a lui Hasdeu: *Răzvan şi Vidra;* a lui Davila: *Vlaicu Vodă;* a lui Ronetti Roman: *Manasse;* a lui Victor Eftimiu: *Inşir'te, Mărgărite;* a lui Mihail Sorbul: *Patima roşie;* a lui Caton Theodorian: *Bujoreştii;* a lui Herz: *Păiajenul;* a lui Octavian Goga: *Domnul Notar;* a lui Delavrancea: *Apus de soare;* a lui G. Diamandy: *Chemarea Codrului;* a lui D. Anghel: *Cometa;* a lui Al. Florescu: *Sanda* şi aşa mai departe. Mai sobri, unii dintre scriitori şi-au concentrat şi sleit chiar ei forţele creaţiei într'o singură piesă *(Răsvan şi Vidra, Vlaicu-Vodă, Manasse);* mai numeroase, operele celorlalţi au fost cernute de sita timpului şi reduse la unitatea cea mai expresivă. Posteritatea reţine puţin din munca fiecăruia şi e o fericire când însuşi scriitorul i-a prevenit judicios selecţia... Anul acesta N. Iorga a sărbătorit a patruzecea piesă a sa. Când ar vrea cineva să-i rezume activitatea dramatică printr'un singur titlu — cred că nu i-ar veni nimănui în minte nici unul. Care e piesa sa reprezentativă? sau — lărgind chestiunea — care e opera sa reprezentativă? N'ar putea nimeni răspunde. Reprezentativă e totalitatea unei imense activităţi şi mai ales personalitatea lui dinamică, animatoare. Amestecaţi în toate problemele timpului, trăind din plină actualitate, ramificaţi în toate desbaterile publice, răscolind, însufleţiind, terorizând, biciuind atenţia până la obsesie, cu antene întinse în toate domeniile cugetării omeneşti, acest fel de oameni sunt, în adevăr, rari şi constitue un patrimoniu naţional folosit în orice moment actual. Risipiţi în toate direcţiile posibile, multilaterali, prodigioşi, frământaţi în toate discuţiile, indispensabili oriunde, ei se împrăştie apoi în fum şi vânt, devenind un nume, un renume, dar nu şi o operă vie, adică citită, prezentă în conştiinţa prosterităţii, limitată şi expresivă... Prodigioasă în toate domeniile, dincolo de măsurile omeneşti, chiar şi în cadrele literaturii dramatice, activitatea, de altfel, incidentală şi secundară în totalul restului, este încă excesivă şi depăşeşte pe cea a tuturor celorlalţi dramaturgi la un loc. Din nefericire, ea n'a pătruns însă nici până acum în conştiinţa publică. Actuală în toate convulsiunile culturale, sociale, politice, la Academie, la Universitate, în Parlament, în toate forurile vieţii publice, în ţară şi în străinătate, prezenţa de un sfert veac, anuală sau bianuală a marelui animator pe scena Teatrului Naţional n'a fost niciodată actuală. Schema reprezentării pieselor sale se poate reduce astfel: multă vreme lucrările dramaturgului nu s'au reprezentat de loc, aşa că Ştefan cel mare sau Mihai Viteazul au înviat sau au murit prin diferite foi culturale sau chiar în broşuri necitite, ca ori ce teatru nejucat *(Invierea lui Ştefan cel mare*, în *Neamul românesc*, 1911; *Mihai-Viteazul*, schiţă de poem dramatic; *Constantin Brâncoveanu*, 1914; *Cantemir bătrânul*, 1920; *Un Domn pribeag*, poem dramatic în *Neamul românesc lit.*, 1912; — dar republicat la 1920, — şi chiar jucat, etc., etc.). Mai târziu, după războiu, odată cu creşterea personalităţii lui politice, Teatrul Naţional a început să-i joace câte o piesă pe an în condiţii insuficiente: la început de stagiune sau la sfârşit, fără nicio grijă de montare şi cu rolurile neştiute: fiecare reprezentare nu însemna decât îndeplinirea unei simple formalităţi. Cu timpul reprezentaţiile s'au înmulţit şi îmbunătăţit dar cu un ritual neschimbat: o premieră răsunătoare în prezenţa tuturor notabilităţilor vieţii politice şi culturale, — a doua zi o presă — multă vreme ostilă — azi convenţional elogioasă în a recunoaşte „domnului profesor" cele mai eminente calităţi dramatice; la a doua reprezentaţie jumătate de sală e goală, la a treia sau a cincea aprope nimeni, încheind, astfel, cariera piesei, ori care şi ori cum ar fi fost ea. Paralel cu aceste reprezentaţii oficiale, tribut al recunoştinţei publice pentru marile merite culturale ale cărturarului, producţia sa fiind prea abundentă, „domnul profesor" şi-a creat un fel de teatru personal *(„Teatrul ligii culturale")*, cu elemente adunate de oriunde, elevi şi probişti, cu care şi-a reprezentat în condiţiuni inacceptabile o serie de piese sociale cu tendinţe moralizatoare. Toate aceste sunt spuse pentru a arăta insuficienţa de informaţie a criticului în studiul amănunţit al prodigioasei activităţi dramatice a unui autor, care scrie cinci acte în versuri în câteva zile, când nu le dictează stenografului în câteva ceasuri. Recuzându-mă asupra unora din ele necunoscute încă, mă voi mărgini mai mult la indicaţii generale asupra naturii literaturii dramatice a scriitorului. Dela un cărturar cu cunoştinţi istorice atât de vaste, sguduit şi de un mare suflu pasional, nu se putea să nu avem scene puternice, emotive sau numai pitoreşti, din istoria trecutului nostru: dramatice sunt, de pildă, unele scene din actul IV-lea şi al V-lea din *Un domn pribeag* (scris în 1912 dar jucat la 1921), în care e evocată dureroasa poveste a lui Ştefăniţă, fiul lui Petre Şchiopul, ce tânjeşte într'o şcoală de iezuiţi la Innsbruck; dârz este evocată figura lui Tudor *(Tudor Vladimirescu*, 1921 şi 1923) mai ales în tablourile 4 şi 5, în linii simple, energice; patetic e sfârşitul actului al III-lea din *Doamna lui Ieremia*, (1923) unde Movileştii pribegi şi cerşetori se adăpostesc necunoscuţi la hramul mănăstirii Suceviţa. De altfel, aceasta e, poate, piesa cea mai bine construită a scriitorului, iar figura Doamnei lui Ieremia, virilă, energică, năprasnică, intră în galeria femeilor politice şi ambiţioase ale istoriei noastre (Doamna Chiajna, Doamna Clara, Vidra, Ringala, etc.); scene pitoreşti sunt în *Fratele păgân*, care nici nu ştiu dacă s'a publicat, dar pe care l'am văzut alături de entuziasmul d-lui I. Al. Brătescu-Voineşti; chiar şi în cele cinci acte ale lui *Isus* (1925) tabloul al patrulea, în care Iuda ispiteşte pe Maria asupra locului unde se află Mântuitorul, în clipa când i se aude glasul rostind „fericirile" dinaintea mulţimii prosternate e străbătută de un fior mistic... Cu toată risipa de mare poezie, cu un dar de evocare, şi cu un suflu patriotic neîndoioase, fără să mai vorbim de cunoaşterea cadrului istoric, nici una din aceste piese, nu are consistenţa unei construcţii trainice. Pentru formularea acestei concluzii nici nu e nevoe să mai pomenim de actul *Moartea lui Dante* (1922), în care Dante se arată mai mic decât cei ce-l surghiuniseră, sau de poemul dramatic într'un act *Meşterul Manole* (1925), simplu dialog între Neagoe şi Despina, în care semnificaţia e redusă la respectul tradiţiei şi a continuităţii istorice, iar jertfa sângelui e înlocuită cu sacrificiul giuvaerelor crailor sârbeşti făcut de Doamna Miliţa; sau de actul *Răsbunarea lui Molière* (1922), sau *Francesco de Assisi*, *Cleopatra* şi de atâtea altele. Judecata rămâne globală pentru cele mai bune piese istorice ale acestui teatru scrise cu o iuţeală neînchipuită, cu o lipsă de arhitectonică uluitoare, simple improvizaţii ale unei incadescenţe, admirabilă privită în sine, insuficientă însă creaţiei pentru a deveni şi artă.

Dar dacă în tot acest teatru subsistă încă un suflu, turnat ce-i dreptul într'o stilistică foarte aproximativ versificată, şi mai subsistă o putere de evocare patetică sau pitorească, oricât ar fi de risipită într'o pulbere de scene venite torenţial, fără axa unei idei centrale şi fără organizaţie, — activitatea dramatică a scriitorului mai are şi altă latură, ce nu rezistă celei mai indulgente aprecieri critice. Moralismul teoretic de la vechiul *Sămănător*, reluat cu insucces şi inactualitate după treizeci de ani în *Cuget clar*, se manifestă pragmatic şi într'o prea bogată literatură dramatică. Scriitorul ne vrea binele şi luptă pentru bunele moravuri, biciuind pe cele rele; dar dacă ar mai fi vreodată nevoia de a face dovada ineficienţei artistice a tendinţelor moralizatoare în artă, nimic n'ar face-o mai luminoasă decât teatrul social şi moral al lui N. Iorga. Din cele trei acte ale piesei *Omul care ni trebue* (1923) aflăm cum se cuvine să se stabilească apropierea între boeri şi ţărani în urma exproprierii; preoţii şi învăţătorii sunt îndemnaţi să vadă mai mult de biserică şi de şcoală decât de politică şi cooperative; în *Sărmală, amicul poporului* (1923) găsim o satiră împotriva demagogiei, în *Lume bine crescută* (1923) o şarjă împotriva societăţii franţuzite, pe care scriitorul o corectează, făcând pe Ella Rotopan să renunţe la vărul Bob Cândescu, produs al saloanelor, pentru a se mărita cu studentul sărac Irmilic; în *Fatalitatea învinsă* (1923) dramaturgul dă speranţă oropsiţilor eredităţii de a o putea înfrânge prin focul purificator al dragostei; după cum taică-su rupsese legea fatalităţii prin iubirea Mariei, Pavel Bănilă o va rupe mulţumită Veronicăi: dragostea învinge fatalitatea! In *Imbogăţiţii de războiu* (1924) asistăm la ascensiunea socială a unui plutonier, care, la urmă, ruinat, se pune pe lucru cinstit, aşa cum trebue să facă tot Românul pentru ca România să prospere; în *Pretenţioşii* (1925) un tânăr răzeş, Rudi Verdeş, îşi toacă averea în sânul unei societăţi dezorientate şi fanfaroane; când se convinge de goliciunea lumii în care intrase, se întoarce ruinat la răzeşia lui, scăpat totuşi de ruină de Cătinel, fata de ţară ce-l iubia.

Numai rezumatul acestor piese morale ne dă ideea de ce poate fi tratarea lor; ele se incadrează în epoca de nediferenţiare a literaturii de acum trei sferturi de veac, din faza tinereţii lui Vasile Alecsandri, a *Coanei Chiriţa* şi a *Lipitorilor satului*.

III

EVOLUŢIA POEZIEI DRAMATICE DUPĂ RĂZBOIU

Distincţia între literatura dramatică de dinainte şi cea de după războiu e o distincţie pur cronologică şi metodologică: războiul, în realitate, n'a schimbat nimic. Odată cu cercetarea producţiei teatrale exclusive a acestei epoci, vom analiza câţiva scriitori, a căror activitate, deşi pornită înainte, s'a desvoltat şi s'a organizat după războiu.

Ion Minulescu Nemulţumit cu rolul său însemnat în evoluţia poeziei noastre lirice, Ion Minulescu (n. 1881) a crezut că se poate manifesta şi în genuri accesibile altor aptitudini şi altui talent. Analizată în epică, lipsa de seriozitate se vădeşte şi mai acut în teatru, adică în genul, care cere cea mai mare obiectivitate şi viziunea cea mai concretă. Teatrul poetului este un teatru de fantezie exercitată cu deosebire în lumea boemei literare şi artistice fără o legătură cu realitatea vieţii şi cu problemele ei; el pleacă dela teme elaborate în atmosfera cafenelei şi se desvoltă în construcţii arbitrare, în care fantezia şi verva nu pot înlocui creaţia obiectivă. Pentru a da măsura acestei specii de teatru şi ciclul preocupărilor lui, vom analiza câteva din piesele lui cele mai caracteristice.

Intors după 18 ani la Constanţa, exoticul explorator Mihnea Dornescu întâlneşte o femeie, îi place, o urmăreşte în propria-i casă pentru a afla că e Irina, soţia prietenului de odinioară Maioreanu. Amant al ei, descoperind prezenţa altui amant în trecut, o torturează cu gelozii retrospective şi nu se lasă până ce nu-i află numele: el însuşi acum 18 ani! Rezultatul e neprevăzut. Cum Mihnea nu poate iubi de două ori aceiaş femeie, ca berzele, ar pleca, dacă Irina nu l'ar împuşca. Iată scurtul rezumat al piesei *Pleacă berzele* (1921) şi totodată şi schema viziunii dramatice a scriitorului: brodarea pe axa unei „idei" originale a unei acţiuni neverosimile şi absurde. Piesa nu pleacă dela realităţi şi dela oameni, ci dela situaţii crezute noi, în jurul căror fantezia lucrează arbitrar cu simplul ajutor al vervei. Ceea ce nu putea izbuti în epică, n'avea cum să izbutească în teatru.

In *Omul care trebue să moară* (1924) Mihnea Dornescu se numeşte Pierrot Sălcianu, pentru a nu se numi pur şi simplu Ion Minulescu real sau în proecţia propriei sale viziuni. Aventurier sentimental, vagabond şi fantezist, dar obosit de viaţa dusă îşi face o injecţie de morfină. In jurul presupusului său cadavru, se deslănţue, astfel, un act macabru între agenţii pompelor funebre, servitorul Zaharia în căutarea unui comision, amanta lui, Zuzu, furioasă că s'a sinucis înainte de a-i fi achitat nota rochiei, prietenul Marcel, care i-o suflă, şi aşa mai departe, scene de cel mai autentic minulescianism. Mai soseşte din Belgia şi verişoara lui Damiana, călugăriţă din desperarea de a nu fi fost iubită de el. Inviind, omul care voia să moară, vrea acum să trăiască. Se îndrăgosteşte de Damiana, o seduce şi, făcând-o să uite de Dumnezeu, se pregătesc de logodnă; Pierrot nu s'a schimbat însă şi o sărută şi pe servitoare, aşa că până la urmă el „trebue" să moară, după cum îl îndeamnă chiar Damiana hotărîtă să se întoarcă la mănăstire. Pierrot se sinucide, încât florile aduse de prieteni pentru logodnă sunt puse pe patul mortului. Această flecăreală lugubră se numeşte teatru.

In *Manechinul sentimental* (1926), autorului dramatic Radu Cartian (= Mihnea Dornescu = Pierrot Sălcianu = Ion Minulescu) îi trebue o eroină pentru piesa sa *„Porumbiţa de porţelan"*. Cu ajutorul cărţii de telefon intră în relaţii cu doamna Jeana Ionescu-Potopeni, dela care vrea să afle cum iubesc femeile din lumea mare. Pe încetul Jeana se identifică însă cu rolul piesei, trăită şi jucată împreună, până ce, în apropierea desnodământului, ostenit şi săturat de lumea mare, Radu revine la viaţa lui de boem, nu fără a păstra o legătură cu lumea părăsită voluntar prin servitoarea Jeana...

In *Allegro ma non troppo* (1927) acelaş mediu boem şi acelaş fond „pirandelian" al confuziei între teatru şi viaţă. Doi vechi prieteni, Titu Micşoreanu şi Ion Marian, colaborează la o piesă de teatru asupra problemei adulterului, pe care Titu vrea să o sancţioneze prin omor, în timp ce Ion e pentru o soluţie paşnică — până ce Titu îşi surprinde soţia — Cocuţa — în braţele lui Ion. Caşi în cazul lui Ionescu-Potopeni din *Manechinul sentimental*, Titu e „convins" că era la mijloc un simplu joc, pentru a-i dovedi că în astfel de situaţii nu împuşcă nimeni.

Aceste scurte indicaţii ne dau măsura concepţiei scriitorului asupra teatrului şi mijloacele ce-i stau la îndemână. Teatrul e proecţia unică a unui singur erou — prezent în poezie, în epică şi mai ales în viaţă — un boem fantezist, disolut şi farsor, aventurier amator de situaţii originale şi paradoxale, în nici un contact cu viaţa şi cu problemele ei; iar mijloacele sunt verva scriitorului — şi îngăduinţa, până la un punct, a publicului.

Mircea Dem. Rădulescu Era firesc ca poetul *Eroicelor* să aibă şi în teatru o incubaţie patriotică sau numai tradiţionalistă: poemul eroic *Pe aici nu se trece*, în colaboraţie cu Corneliu Moldovanu (1918), şi fantezia în versuri (un act şi un prolog) în colaboraţie cu Alfred Moşoiu, *O noapte la Mirceşti*, precum şi *Legenda Coroanei* (1922) vin din acest filon naţional. Adevăratul contact cu scena îl ia însă cu *Serenada din trecut* jucată întâi la Iaşi în Mai 1917 şi reluată la Bucureşti abia în 1921. După cum e arată şi titlul, această „comedie lirică" în patru acte e doar un pretext de serenade şi de dansuri orientale. Pitorescul Petru Cercel nici nu putea fi altceva decât axa unei compoziţii pur decorative. Conflictul, ca să-i spunem aşa, e între Domnul, poet, om de înaltă cultură apuseană, înconjurat de un alai de tineri artişti de toate naţiile, ce umplu Târgoviştea de zvonul ghitarelor lor şi zugrăvesc pe icoane chipuri de baiadere, şi divanul boerilor nemulţumiţi de atâta desmăţ şi risipă; civilizaţia disolută se luptă cu virtutea străbună şi bărboasă a neştiutorilor de carte divaniţi. Că mai e şi o idilă între Voevod cu Marga, fiica lui Mirişte, sfârşită printr'un duel de regulă, urmat de moarte, e dela sine înţeles — dar în boschete se aud triluri de privighetori. Conflictul între Domn şi boeri se rezolvă uşor: bierii se închină Doamnei Chiajna în timp ce Voevodul ia drumul Apusului, a cărui climat îi pria. Totul pur exterior.

Trecând peste un *Petroniu* de puţină consistenţă, ne oprim la cea mai spectaculoasă din dramele sale istorice, la *Bizanţ* (1924), în care Teofana e, în adevăr, o eroină de dramă, cu o viaţă ce nu conţine numai elementele esenţiale ale sufletului omenesc, iubirea şi spiritul de dominaţie, intrate în conflict, ci şi tot decorul fastuos, decadent, tot putregaiul fosforescent al Bizanţului cunoscut din istorie. Fiică a cârciumarului Crateros, ea e acum împărăteasă văduvă şi mama a doi porfirogeneţi. Pentru a putea scăpa de Bringas, conducătorul de fapt al imperiului, ademeneşte pe Nichefor Focas, generalul armatelor din Asia, om sobru, cast, evlavios, soldat înainte de toate, şi-l ucide pe Bringas. Devenit bazileu, Focas o vrea şi pe Teofana, îndrăgostită de tânărul Zimiskes, şi o sileşte să-l ia de bărbat fără voie. Un complot îl răpune însă şi proclamă de bazileu pe Zimiskes, la a cărui încoronare, patriarhul o opreşte în pragul Sfintei Sofii, sub cuvânt că e ucigaşa lui Focas. Având a alege între tron şi Teofana, Zimiskes alege tronul. Inşelată în iubire, ea îşi implântă pumnalul în pieptul lui Zimiskes, care scapă totuşi, şi se omoară... Patriarhul îl încoronează pe Zimiskes. Piesă de violenţă pasională, de lupte între sentimente primare, de scene de efecte teatrale, — şi mai ales de mari desfăşurări decorative pentru care se şi potrivea talentul exterior al scriitorului....

Valjan

In răstrânsa lui activitate dramatică, Valjan (V. Al. Jean) e umoristul nostru cel mai bun, cu o notă de fineţă de observaţie. Incă înainte de războiu, poate cu cea mai bună comedie într'un act din literatura noastră *Ce ştie satul* (1912), autorul ne dovedise situaţiile comice şi trăsăturile de caracter ce se pot scoate numai din simplul fapt al greşelii unei femei de a crede că actul ei de divorţ fusese transcris, pe când, în realitate, era încă anulabil. Şi *Nodul Gordian* (1920) e în aceeaş linie şi măsură: în jurul unei anecdote poliţieneşti (un „sperţ" surprins şi rezolvat apoi printr'o împărţire judicioasă a plicului cu bani) se desfăşoară o acţiune vie, cu siluete precise (comisarul Tiberie, Lola, prietena lui ce tae „nodul Gordian" al plicului, sergentul Tănase Weiss şi, mai ales, minunatul Mandragiu, reclamantul intrat la „uscătoare" pentru faptul smulgerii unui pom din Expoziţie şi eliberat apoi pe cauţie!). E un umor întru nimic mai pre jos de Courteline. Prin bruscul ei viraj spre duioşie, comedia într'un act *Lumina* (1921) e mai puţin isbutită. Petrecând într'o „chambre séparée" cu Lelia Mihăilescu, marele avocat Enescu află de greşala judiciară săvârşită cu zece ani în urmă, ca prim procuror, prin care aruncase la puşcărie un nevinovat. Comedia e înăbuşită de literatura sentimentală.

Valjan

Sforţările încununate prin cele două mici comedii de observaţie atât de fină şi de umor atât de subţire scriitorul a voit să le încordeze într'o operă mai mare, cu intenţii de satiră socială. Cele trei acte ale *Generaţiei de sacrificiu* (1935), din care primul admirabil, deşi cu reminiscenţe sau cel puţin cu similitudini de situaţii, e o foarte vioae satiră, fără măsura şi fineţea celorlalte două comedii. Realitatea, în care se menţinuse atât de strict în ele, este depăşită aici în intenţia prea vădită a şarjei şi a zugrăvirii globale a unei întregi generaţii de beneficiari ai epocei imediat postbelice. Povestea şperţului lui Weiss şi întâmplarea lui Mandragiu, devenit impricinat din reclamant, zugrăvesc, în realitate, mai sugestiv o stare de lucruri decât afacerile de milioane puse la cale în chefuri monstre într'un tempo de vodevil.

Ion Peretz Ajuns director al Teatrului Naţional, învăţatul profesor de istoria dreptului român Ion Peretz (1876—1935) şi-a descoperit şi aptitudini dramatice; în realitate, era la mijloc numai o uluitoare facilitate de înseilare scenică şi de foarte aproximativă versificaţie. După un *Bimbaşa Sava* (dramă în cinci acte, 1918), în care Tudor este încadrat între Gheorghe Lazăr, Eliade Rădulescu, Văcărescu, Golescu, facilitatea scriitorului se fixează mai consistent în *Mila Iacşici* (1919), fuziune sau confuziune a unei drame pasionale în sânul unei drame politice. Scoasă, în bună parte, din cunoscuta nuvelă a lui Odobescu, (mai ales în actul al patrulea) autorul ne dă un epizod din viaţa lui Mihnea cel Rău, găzduit în pribegia lui în casa Sârbului Dumitru Iacşici. Insurat şi cu copii, el strânge totuşi legături de dragoste cu sora lui, Mila, şi este urmărit apoi de dânsul în delungul mai multor acte, până ce, din nou pribeag, e ucis la Sibiu. Cronica politică a luptelor dintre Drăculeşti şi Basarabi stânjeneşte mersul şi interesul acţiunii. Mila abia apare în actul al III-lea şi dispare în actul al patrulea. Centrul piesei se deplasează când la Mihnea, prezentat şi el fără unitate de ton („rău" în actul al treilea, el e mai mult „bun" în celelalte), când la Mila (mai ales în actul al V-lea, în care, după uciderea Domnului încă iubit, se aruncă într'o prăpastie), când la Dumitru, care printre atâtea comploturi îşi urmăreşte răsbunarea. Piesa interesează prin cadrul ei istoric, prin unele scene — şi în nici un caz prin versuri...

Ca o pildă de exploatare a actualităţii mai cităm şi piesa

în patru acte *Puiul de cuc* (1918), în care e desbătută problema copiilor născuţi din tată străin în timpul ocupaţiei. Autorul crede „că e o datorie patriotică aceea ca puii de cuc să găsească din primul moment o educaţie îngrijită din partea taţilor vitregi, pentrucă chiar cu această generaţie de sânge amestecat, să se poată lua revanşa". Chestiunea punându-se... pe revanşă, se înţelege schematismul piesei; ea nu duce totuşi în sensul temei. Intors în ţară, tatăl se revoltă, iartă, nu poate suferi puiul de cuc, îl face să moară printr'o încurcătură de reţete; aflând asasinatul, mama urmează destinul copilului. Drama e, fireşte, intenţională, ca întreaga dramaturgie a acestui făuritor de expediente.

L. Rebreanu In cumpăna activităţii autorului lui *Ion*, al *Pădurii spânzuraţilor*, al *Răscoalei*, cele două comedii *Plicul* (1923) şi *Apostolii* (1926) nu atârnă mult. Ceea ce merită subliniat nu este stângăcia romancierului ce se încearcă în teatru, căci, dimpotrivă, face dovada îndemînării tecnice şi a puterii de a interesa şi scenic; — ci schimbarea totală a atitudinii artistice. Talentul romancierului constă din viziunea lui realistă şi din meticulozitatea şi gravitatea compoziţiei lui în laborioase construcţii masive; din obiectivă, în teatru, ea devine caricaturală, schematică şi oarecum frivolă. Constructorul piramidei lui *Ion* se transformă, astfel, într'un destul de portativ pamfletar social al moravurilor de după războiu. In *Plicul* e vorba, anume, de gospodăria unui oraşel provincial, în care primarul şi cumnatul său vor să facă o afacere de lemne pentru populaţia săracă de sărbătorile Crăciunului; cum au nevoie de vagoane „cu precădere", complicitatea şefului de gară Galan e indispensabilă. In schimb, omul nu cere decât sau un comision sau bunăvoinţa primăresei, la care râvnea de mult. Comisionul obţinut din fondul milelor pentru orfanii de războiu ajunge însă sub forma unui plic în poşeta primăresei. Afacerea ar părea că se complică, totuşi, din pricina unei anchete provocată de gelozia primarului aţâţată de un gazetar local, la fel de sperţar, dar până la urmă totul sfârşeşte tradiţional în jurul unei mese copioase şi în satisfacţia generală. Iată spectacolul, la care ne invită autorul lui *Ion*, nu fără vioiciune şi chiar fără comic savuros (scena consiliului comunal din actul II); totul însă în dependenţa lui Caragiale (naivitatea, de pildă, a primarului în faţa „plicului" descoperit în poşeta nevestei) şi în linii prea caricaturale. Pentru atâta lucru avem „moraliştii" noştri.

Pretenţiile dramatice ale autorului lui *Ion* nu se înalţă nici în *Apostolii*. După ce ne-a biciuit moravurile noastre din regat, Rebreanu le biciuieşte şi sub forma regăţenilor descălicaţi în Ardeal ca să-i facă fericirea. E vorba de trei haimanale bucureştene ajunse „apostoli" în Ardeal, — pe când noi ştiam că, deobiceiu, Ardelenii devin „apostoli" la noi. Apostolul principal, d-l Mitică Ionescu, directorul „biroului de cuartieruiri civile şi militare", cu broboada unor minciuni fantasmagorice, vrea să se însoare cu bogata văduvă Veturia Harincea. Guvernul cade, minciunile se demască şi impostorul rămâne să-şi caute alte succese. Farsă destul de greoae, şarjă destul de neverosimilă; tipurile locale sunt doar mai bine fixate (prefectul Darabani, primarul Harambaşa, căsnicia Harincea etc.). Că ochiul scriitorului e sever, nu ar fi nimic de zis; ar fi fost însă de dorit ca arta să-i fi fost mai severă. Activitatea dramatică a creatorului lui *Ion* s'a oprit aici; a reuşit, de altfel, în ce a voit, dar n'a voit mult.

Horia Furtună

In recolta dramatică ieşită din brazda lui *Inşir'te, Mărgărite* se înscrie şi *Făt-Frumosul* (1924) lui Horia Furtună, poetul romantic de şcoală Ronstandiană. Virtuozitatea verbală şi imagistică, atât de cunoscută din poeziile lirice, îşi găseşte o neînchipuit de liberă expresie în lungimea celor patru acte pline de tirade (calendarul lui Aghiuţă, de pildă). Făt-Frumos vrea să scape dela moarte pe Mioara, fecioară jertfită după tradiţie Smeului. In locul lui, din fântâna părăsită iese mult vorbăreţul Aghiuţă, care-i spune că Ileana nu e moartă ci numai adormită, aşa că pornesc cu toţii spre palatul Ilenei; în drum Făt-Frumos e înştiinţat însă că ţara i-a fost cotropită de duşmani şi că-l cheamă. Iată-l deci la răscruce între iubire şi dragoste de ţară. Se hotăreşte pentru ţară. In luptă e însă rănit, târându-se la palatul Ilenei, şi găsind-o trezită de sărutarea altuia, el moare la picioarele ei. Iată elementele felurite, de idei de diverse origini (greco-latine, germane şi naţionale, fără a mai vorbi de interpretări personale), din care scriitorul a voit să clădească o piesă; mulţimea ideilor echivalează în teatru cu lipsa lor. De sub troianul atâtor versuri declamatoare şi al atâtor straturi folklorice, (tablouri întregi se rezolvă în şezători de basme şi cimilituri) reiese intenţia asimilării lui Făt-Frumos cu un erou naţional şi revoluţionar, poate cu Tudor Vladimirescu, care vorbeşte însă prea mult pentru a face ceva şi sfârşeşte jalnic, cum i se cuvenia, la picioarele Ilenei altuia.

Şi *Păcală*, snoavă în patru acte (1927), e umplută din acelaş verbalism şi imagism şi din tot felul de petice lipsite de unitate; cele patru acte se puteau rezuma în două, din care numai în al doilea e o oarecare consistenţă. Ce alta putea face Păcală în tovărăşia lui Aghiuţă decât pozne, pe care nu le vom povesti nici în scurt? Apar, astfel, Tândală, Nea Istrate, Arvinte cu fiică-sa Dina, de care e îndrăgostit Pepelea, Zamfira, nevasta lui Tândală etc. nu în rolurile lor ci în roluri schimbate; încurcături sfârşite, la urmă, cu o mare petrecere la mănăstirea de caş a stareţului Gogoaşă şi chiar cu o nuntă a lui Pepelea cu Aghiuţă, care nu era Aghiuţă, cum aţi fi crezut, ci fata lui Verde-Impărat, pedepsită să colinde lumea ca băiat până ce va fi iubită cu adevărat. Şi încălecai pe o şea şi v'o spusei şi eu aşa...

Igena Floru

Amintirea delicatei scriitoare Igena Floru se va perpetua încă prin piesa în trei acte *Fără reazăm* (1920), vrednică să rămână în repertoriul teatrului prin acel atât de rar echilibru între formă şi fond. Inşelată nu numai în aspiraţiile ei sentimentale dar şi în drepturile ei conjugale, Lola, femeie „fără reazăm", cedează vărului ei Tita; surprinzându-l însă sărutând-o pe aceeaş medicinistă Gaby, indispensabilă casei, ce-i furase şi soţul, — desperată, se sinucide. Atât. Trei acte clădite cu patru persoane, bine caracterizate fiecare: sensualitatea uşuratică a lui Bob, soţul, sensibilitatea morbidă al timidei Lola, perversitatea ce nu se dă la o parte dinaintea oricărei fapte a lui Gaby, şi melancolia nervoasă a lui Tita; o înlănţuire discretă de scene, fără violenţe (chiar scena de rigoare a conflictului dintre cele două femei e ocolită), un dialog fin, just, cu observaţii şi amănunte topice; o delicateţă şi spontaneitate de expresie ce învăluie lipsa de interes a unor situaţii prea cunoscute; poate o oarecare prelungire prea mare a expoziţiei până în actul al doilea, împingând conflictul abia în actul al treilea. In tot o armonie şi solubilitate ce dau o noutate unui subiect fără inedit.

Hortensia Papadat-Bengescu

Tipărit (1920 şi jucat în (1921) *Bătrânul*, piesă în cinci acte, dar reprezentat, judicios de altfel, numai în patru, e unica operă dramatică de rezistenţă a Hortensiei Papadat-Bengescu. Insuficienţa construcţiei nu i-a îngăduit decât un succes de stimă în faţa publicului; e mai de regretat că nu a putut forţa şi indiferenţa criticei de a se reculege ca în faţa unei opere de mare valoare.

Redus la schema lui, subiectul nu e nou şi, prin final, e chiar discutabil. O femeie de mare distincţie sufletească e părăsită sufleteşte şi trupeşte de bărbatul ei; când însă din calcul mai mult decât din sensualitate tardivă, Dinu voeşte să o redobândească, pentru a nu deveni victima unei simple ambiţii deslănţuite, şi pentru a săpa între dânşii ireparabilul. Gina se refugiază în garsoniera primului bărbat întâlnit, a lui Lungeanu: gest discutabil, după care se întoarce acasă în laboratorul „Bătrânului“, al socrului, cu aceeaş resemnare, nu fără să fi pierdut din puritate în aventura ei de o noapte.

Interesul piesei nu e însă în conflictul dintre Dinu şi Gina ci în legătura spirituală dintre Gina şi „Bătrânul“, admirabil exemplu de afectivitate electivă. Prin viaţă interioară

ce tremură în cele mai neînsemnate siluete ale acestei opere, dar mai ales prin vasta viaţă ce se revarsă din marea personalitate a „Bătrânului“, prin observaţie multiplă ca şi prin analiza nouă a unei legături spirituale, prin atmosferă de intelectualitate şi, în deosebi, prin acea armonie între fond şi formă şi lapidaritate aforistică a cugetării, această operă e una din cele mai mari creaţii din literatura noastră. Din modestul lui laborator, „Bătrânul“ împrăştie belşugul unei adânci vieţi interioare, nu numai prin gânduri ce se gravează în formule definitive ci şi prin tăceri pline de înţelesul solemn al cugetării ce pluteşte în totdeauna în jurul celor preocupaţi de înalte speculaţii intelectuale.

„Bătrânul“ este înăbuşit în mijlocul unei familii balzaciene, o nevastă de o trivialitate compactă, o fată căutând în aventură un bărbat, alta declasată printr'o căsătorie inferioară, un fiu redus la o viaţă de mici expediente, şi, în sfârşit, fiul mai mare înzestrat cu talent şi ambiţie politică — în tot, o mică lume de aprigi interese, de clevetire, de ură ce se loveşte de zidul impasibil al Bătrânului, haită ce mârâe dar nu muşcă, având încă respectul instinctiv al mânii ce o hrăneşte. Dela gângavul Codea, „ultimul vlăstar al Deleştilor“ şi până la Bătrânul Luca Delescu, de o intelectualitate atât de înaltă, umanitatea se revarsă în exemplare diferite şi tipice ce trăesc şi nu sunt ficţiuni literare. Anecdota dramatică discutabilă în sine şi chiar construcţia piesei neîndemânatică sunt lucruri ce trebue să treacă în planul al doilea, în faţa marei puteri de creaţie a vieţii — şi mai ales, şi, cu siguranţă, pentru întâiaş dată în literatura noastră, a punerii pe scenă a unui „geniu“ — care să dea, înadevăr, impresia de geniu.

Ticu Archip

Inelul (1921) prozatoarei Ticu Archip e construit pe un personagiu şi pe o superstiţie. Personagiul e Ana iubită de Mircea şi superstiţia este credinţa în blestemul unei bunice, că, dacă vreo fată din neamul ei, posesoarea inelului, va iubi şi va avea un copil, după trei ani de convieţuire, unul din cei trei va trebui să moară. Aflând că va deveni mamă, Ana se stabileşte la Paris, de unde, după trei ani se întoarce la Sinaia în casa lui Mircea azi însurat cu Mica Ralea, ca să-i ceară inelul, pe care el îl purta încă în buzunar. Iubită şi de Radu Ralea, fratele Micei, — conflictul se rezolvă prin sinuciderea Anei, aşa că blestemul se împlineşte. Superstiţia e, negreşit, contestabilă; Ana e închisă în cercul magic al unui destin, pe care, incredul sau nu în destul de amorţit prin incantaţia artei, spectatorul nu-l primeşte; şi în mijlocul unei vieţi destul de comune prezenţa unui astfel de miracol nu se atmosferizează. Plină şi de alte stângăcii tecnice (de pildă, descrieri de medii succesive în actele piesei — eroare ce avea să revină şi în *Gură de leu*, piesa se menţine prin precizia septică a limbii teatrale, a dialogului, în golurile căruia se streacoară totuşi un element iraţional, şi prin anumite scene viguroase (în actul III).

Luminiţa (1928), cea de a doua piesă, e povestea Suzei, femeia fatală, care, după o lipsă de cincisprezece ani, se întoarce la căminul bărbatului, lângă fata ei Luminiţa, nu ca mamă ci ca mătuşă; stăpânită însă de instinctele rele de odinioară revenite, curând ea tulbură inima tânărului Vania, logodnicul Luminiţei, convingându-l să fure bani şi să fugă împreună. Descoperindu-li-se intenţiile, Suza e silită să plece singură; peste noapte se întoarce şi, cum Vania şovăe încă, pentru a limpezi situaţia, Luminiţa se sinucide.

Esenţial şi chiar excluziv literar, talentul scriitoarei stă în artă: în stil şi stilizare. Nu numai nu e dramatic, dar nu e nici epic; ne luând contact direct cu viaţa, n'o poate reprezintă în dimensiile ei naturale. Am numit acest talent „simbolist" — nu pentru că se exprimă adese prin simboluri, ci pentru că elementul lui caracteristic nu e expunerea directă ci sugestia; printr'o tecnică pur literară, cu omisiuni, cu elipse voite în situaţii şi în dialog, cu ocolul scenelor tari, cu rătăciri de-a-buşilea prin tunelurile obscure ale sufletelor, cu lirism şi imagini — toate însuşiri literare, ce rup circuitul interesului viu, direct, de stabilit între public şi acţiunea dramatică. Aceleaşi observaţii se pot face şi ultimei lucrări dramatice a scriitoarei *Gură de leu* (1935) cu adaosul unei viziuni pesimiste a sufletului femeiei şi al unor penibile atitudini morale.

Camil Petrescu

Drama în trei acte *Suflete tari* (1922) a pus dintr'odată în circulaţia teatrală pe Camil Petrescu. „Suflete tari" sunt Ioana Boiu, jupâniţa orgolioasă, voluntară dar şi romantică şi Andrei Pietraru, bibliotecarul plebeu îndrăgostit de dânsa. Pivotul piesei stă în cucerirea fetei trufaşe de timidul deodată exasperat. Neverosimilă prin situaţia şi caracterele eroilor, cucerirea se desăvârşeşte totuşi în actul al doilea fără să siluiască prea mult credibilitatea. Pentru construirea scenei — aproape un act — au slujit şi elemente luate din *le Rouge et le Noir* şi maniera forte în genul bernsteinian folosită cu un meşteşug aproape precoce. Ceea ce urmează după marele act al cuceririi e mai puţin interesant: şovăirile eroului revenit la timiditatea lui nativă, lipsa de tact faţă de bătrânul Matei Boiu, desperarea de a se vedea surprins de Ioana dând o sărutare cameristei ce-l iubise platonic şi acum pleca pentru totdeauna şi sinuciderea lui în faţa dispreţului Ioanei, ni-l arată nu numai un suflet „slab" ci şi puţin interesant. Rămâne din piesă un act de intensitate dramatică gradată cu destoinicie tecnică; o vioiciune de dialog prezentă oriunde şi schiţarea unor figuri secundare, cum e bătrânul Matei Boiu şi Culai Darie, prietenul timidului îndrăsneţ numai pentru o noapte Andrei Pietraru.

Faptul de a i se fi recunoscut unanim putinţa de construcţie scenică în felul bernsteinian, pe care o dispreţuiesc toţi cei ce n'o posedă, l'au determinat, probabil, pe scriitor, să părăsească genul „teatral", cu care îşi câştigase succesul, pentru a ne da piesa *Mioara*, în 3 acte şi 4 tablouri (1926), cu foarte puţin teatru şi cu multă analiză psihologică potrivită unei naraţiuni epice. Subiectul e conflictul ivit în căsnicia tinerilor căsătoriţi Radu şi Mioara — la temelia căruia e desfigurarea eroului prin pierderea unui ochi. Studiul deformării unui caracter şi al dezagregării lui prin infiltraţia geloziei morbide (studiu pe care scriitorul l'a reluat apoi și într'un roman) este, cu siguranță, bine făcut cu acele neînsemnate amănunte, care rod și transformă substanța sufletească. Tratarea este însă epică, statică, pulverizată în scene fără consistență, privite în izolarea lor; cu toate calitățile ei literare, piesa nu putea reuși pe scenă.

Numai după câțiva ani pe scena unui teatru particular și-a putut juca autorul comedia în trei acte *Mitică Popescu*, în care, într'un cadru de situații amabile, se desprinde o realitate socială românească, un tip de o specialitate orășănească sau numai pur bucureșteană, ce s'ar părea că tinde să devină expresia imperativă a Românului citadinizat și, mai ales, cafenalizat: amestec le flecăreală, de dorință de a epata, de butadă fanfaronă, cunoscute și din Caragiale, căruia scriitorul i-a adăugat, ca element inedit, bunătatea ascunsă din pudoare. Mitică se laudă, așa dar, cu ceea ce nu are și își acopere cu discreție virtuțile reale — în situații ușoare și în miticisme spirituale dar de esență psihologică, — Piesa a fost însă prea ușor tratată în vodevil și neverosimil pentru ca acest Mitică, sporit sufletește, reabilitat, să-l întunice pe vechiul Mitică, simplu gascon ușuratec, integrându-se sub forma aceasta mai complexă și mai onorabilă în galeria tipurilor naționale.

Actul venețian jucat târziu pe scena Teatrului Național, act evocativ al atmosferii epocei, de violență dar și de nuanțe psihologice, saturat însă de prea multă literatură romantică, s'a dovedit prea lung și poate chiar prea melodramatic pentru a fi avut succesul sperat de toți în anii de așteptare, — iar ultima mare lucrare a acestui scriitor prin esență dramatic, *Danton*, admirabila evocare și chiar reconstrucție a Revoluției franceze, așteaptă sau mai bine zis nu mai așteaptă, de aproape zece ani, pentru a fi reprezentată.

Victor Ion Popa

Cu toată fragilitatea construcției sale arhitectonice (actul III și a literaturizării retorice a unor scene (actul II), *Ciuta* (1922) lui Victor Ion Popa are nu numai elementul viu al dialogului

ci și meritul unui întreg act (actul I) de atmosferă provincială admirabil prinsă, deși în slabă legătură cu țesătura piesei. Prin figura doctorului Mincu și a nevestei sale, scriitorul dovedește darul observației minuțioase, esențială oricărei lucrări dramatice.

Mușcata din fereastră (1929) a continuat *Ciuta* și a încununat chiar cu succes o specie de teatru românesc sau mai bine zis moldovenesc. E vorba de răpirea oarecum tradițională (deoarece și maică-sa fusese răpită) a unei fete de învățător de iubitul ei; „mușcata" simbolică e floarea adusă ca dar și mamei și fetei de candidați de însurătoare nedoriți chiar în momentul fugii lor cu altul; e un paralelism de situații, care închide un destin nu numai propriu ci, putem spune, familial. Ca și în *Ciuta*, talentul scriitorului stă în crearea atmosferei provinciale, în lumea mijlocie a popei și a învățătorului satului, de o rusticitate neîntinată de mahalagism, grupată în jurul unor dispute amicale și al unor concine prădate interminabile. Tipuri semi-rurale, semi-orășănești bine văzute, pe o succesiune de generații, deși prin flecăreala lui sportivă tânărul Georgică abuzează de răbdarea noastră. Rotundă, bine încheiată, prin excelență sămănătoristă ca mediu și tendințe, piesa sufere, totuși, de inflația moldovenească a taifasului și a insistenței în inexpresiv. Ea a isbutit în tot ce a voit să realizeze, dar e păcat că n'a voit prea mult.

Lucian Blaga

Teatrul lui Lucian Blaga, — în parte nejucat — e un teatru poetic, influențat de expresionismul german, și închinat creării unui mit dramatic autocton. După primul său „mister păgân" scos din fondul tracic al neamului nostru, *Zamolxe* (1921), în jurul dramei profetului reîntors dar nerecunoscut și isgonit din propriile lui temple, — urmează plina de simboluri dramă *Tulburarea apelor* (1923), din vremea încercărilor de reformă în Ardeal — nelocalizată firește, nici în timp, nici în spațiu, ci tot legendar. Ispitit de învățătura nouă, venită sub forma Nonei „călugărița roșie" — „fiica Pământului", cum îi zice

Popa, „dracul", cum o cred ţăranii, — Popa întârzie să-şi ridice biserica. Inălţându-se totuşi, când e isprăvită, din uneltirea Nonei, Popa însuşi îi dă foc. Cum Moşneagul, expresia unui păgânism panteistic, îşi ia asupra-şi vina, mulţimea îl sfâşie; Nona, care a mai dat foc şi altor biserici, e pusă pe rug — apele tulburate se liniştesc astfel. Popa pleacă în munţi; rămâne să ducă mai departe firul ispitei învăţăturii noi Radu, fiul popei, ucenicul alhimistului Wolf, crescut în cuibul luteran din Sibiu. Elementul dramatic se strânge mai ales în sfârşitul actului întâi şi în actul ultim.

Nimic nu se potrivia mai mult misticismului fundamental al lui Lucian Blaga decât *„Cruciada copiilor"* — adică nebunia mistică a evului mediu ce-şi pusese nădejdea în nevinovăţia copiilor pentru cucerirea mereu zădărnicită a Ierusalimului. Acţiunea se petrece într'o cetate de hotar din josul Dunării, peste care, fără altă circumstanţă, bate vântul nebuniei venit din apus şi deslănţuit în partea locului de limba de foc a călugărului Teodul al Romei. „Copiii lumii, propovăduеşte el, vor ridica iarăşi visul din pulbere! Numai ei pot să cucerească mormântul pierdut, copiii curaţi luminile vii, sfinţii micuţi şi fără de moarte. Un mers din minune în minune va fi drumul lor". In faţa lui, stareţul Ghenadie, gras, leneş, mai mult trup decât suflet, reprezintă ortodoxia indiferentă şi apatică; el nu se opune acţiunii misionarului catolic, ci, înfigându-se în tradiţie, rezistă din inerţie. Ce vor face ceilalţi copii, îi e indiferent Doamnei, nu tot aşa însă şi ce va face Radul al ei, pe care vrea să-l împiedece. Ars de dorinţa de a pleca şi el, copilul vrea să fugă, dar, mistuit, moare înainte de a porni, — în timp ce cruciada copiilor se sfârşeşte în catastrofa istorică ştiută. Minunea nu s'a produs. Ghenadie, şi prin el ortodoxia, a învins.

La fel, nimic din ciclul legendelor noastre naţionale nu putea ispiti mai mult pe poet decât legenda Meşterului Manole, sorocită prin elementul ei de mister, de poezie şi de simbol de a inspira un talent ce se desvoltă în chip firesc numai în sânul sensurilor ascunse ale miturilor. Inceputul dramei este dominat de iluminismul Meşterului (la care a ajuns şi prin îndemnurile stareţului Bogumil şi prin neîncrederea Domnului). In mintea lui biserica şi idea jertfei fiinţei iubite se contopesc. Luptă, deci, cu ceilalţi zidari pentru a-i convinge de necesitatea ei, de a-i sili la jurământ de care, bănuindu-se unii pe alţii, se leapădă, oarecum, şi nu-l reiau decât când o văd sosind pe Mira, iubita Meşterului. Manole îl respectă totuşi. Venită cea dintâi pentru ca să impiedice sacrificarea unei fiinţe omeneşti în zidurile mănăstirii, ea este zidită, aşa cum spune legenda. Jertfă neîndestulătoare; pentru construirea operei de artă se cuvine jertfa şi mai mare a propriei existenţe. Urmărit de remuşcarea crimei, era deci firesc ca Meşterul să-şi piardă liniştea sufletului şi să se sinucidă....

Talentul poetului se mişcă cu lesniciune nu numai în materialul mistic sau luat din penumbra istoriei; prin ultima lui lucrare şi cea mai reuşită, *Avram Iancu*, el a dovedit că poate folosi şi materialul oferit de istoria apropiată infuzându-i un suflu de legendă şi de simbol.

In afară de acest teatru poetic, chiar după primul său „mister" *Zamolxe*, Lucian Blaga ne-a dat două drame *Fapta* (1924) şi *Daria* (1926), schematisme literare luate din lumea patologicului. Daria e victima unei căsnicii nefericite, renăscută din anumite obsesii prin terapeutica iubirii scriitorului Loga; când bărbatul o separă de dânsul, femeia se îmbolnăveşte din nou şi se sinucide. Mult mai complex organizat în *Fapta*, conflictul e între pictorul Luca şi taică-su popa; spiritualitatea ascetică a fiului negăsind decât vrăşmăşie în revărsarea instinctuală şi imorală a tatălui, pictorul vrea să plece, când ca o vijelie îl învolburează patima pentru furtunoasa şi emigmatica Ivanca. Când o pierde, doctorul nu vede scăparea din obsesiile ce-l urmăresc decât în faptă: în *crimă*. Impiedicat să tragă în Ivanca şi în popă, îşi sloboade arma în prietenul său doctor, fără să-l omoare totuşi. Vindecat de obsesie, el nu mai pleacă în lume, cum voia. Sublimarea freudiană e evidentă în întreaga dramă, plecată mai mult dela concepţii şi teorii decât dela realităţi trăite.

Lucreţia Petrescu Lucreţia Petrescu are simţul trecutului, în sens moldovenesc, adică al evocării lui, dar nu liric ci dramatic şi pornit poate chiar spre violenţă. Eveniment teatral, drama în trei acte şi un prolog (ce putea să lipsească) *Păcatul* (Sept. 1924) a fost întâmpinată, cum e şi natural, şi printr'un prisos de laudă şi prin nemeritata rezervă a oamenilor ce nu se vor silniciţi în opinie. Simţul evocator al trecutului (acţiunea se petrece pe vremea lui Vasile Lupu) şi simţul teatral sunt neîndoioase. Sătul de prea multe fete, Logofătul Bogdan Dragnea Merişanul ţine să aibă un băet şi, cum nu-l are, ajutată de mama Tudora, jupâneasa Maria îşi înlocueşte fata nou născută Crisanda cu Iliaş, fiul unei roabe. După 19 ani s'ar fi crezut poate că drama se va produce între Iliaş, fiul roabei, şi Crisanda, fiica jupânesei, crescută şi ea la curte; din fericire ia altă cale. Pentru a-l însura pe Iliaş cu fata armaşului Udrea, fără să-şi fărimiţeze şi averea, logofătul Merişanul vrea să trimită pe fiică-sa Anca la mănăstire. Plină de remuşcări, jupâneasa Maria se destăinue Ancăi şi cu un praf furat de fată (în intenţia de a se sinucide) dela armeanul Agop, îl otrăveşte pe Iliaş. Bătrâna Mama Tudora luându-şi asupra-şi crima, Jupâneasa Maria ia drumul mănăstirii în locul Ancăi. Dramă sumbră, cu caractere aprige, cu mijloace violente, prin excelenţă teatrală (îndeosebi în partea ultimă a actului al doilea), cu singurul element vesel al scenei cu Agop, prea lungă însă.

Lucreţia Petrescu

Piesa în patru acte *Anuţa* (1925), nu mai e istorică; violenţa şi înclinarea scriitoarei pentru scene tari şi chiar pentru situaţii penibile se desfăşoară în cadre actuale. Crescută în ascuns la ţară, la Domneşti, până la vârsta de 19 ani, Anuţa e transplantată în mediul conrupt al mamei ei „tanti" Lucy Morandelli, ce nu s'ar da îndărăt de a o exploata. Pură şi cu inima dată învăţătorului din sat, fata se refugiază în casa lui Cristoveanu, bătrânul prieten al mamei, care e cu gânduri rele la început dar, când se convinge de nevinovăţia ei, se înduioşează. Anuţa se mărită, astfel, cu învăţătorul inimii ei. Acţiunea lunecă într'un mediu îndoelnic fără să spargă prea mult din cristalul cuviinţei; are două caractere bine zugrăvite (Anuţa şi Cristoveanu) dar şi un act al patrulea recapitulativ destul de obositor.

Tot din filonul istoric vine şi *Puiul de lup* (1931), povestea pripăşitului polon Pan Vlasco la curtea Vornicului Dragomir, cu a cărui fată Păunica se şi logodeşte; când craiul Albert e zdrobit de Ştefan, un pâlc de Poloni fugăriţi se apropie şi de curţile Vornicului; cum în suflet i se trezeşte mândria rasei, Vlasco vrea să-i aducă pe Poloni la curte, dar e rănit de Moldoveni şi silit cu mare greutate, scrâşnind de ură, să se însoare chiar în clipa morţii cu Păunica. Un act al treilea plin de mişcare.

Scriitoarea s'a încercat cu succes şi în comedie şi chiar în actual, deşi e şi oarecare praf dezuet peste dialogul de farsă sentimentală a actului *Jocul primejdios*, reprezentat în 1933.

George Mihail-Zamfirescu *Domnişoara Nastasia* lui George Mihail-Zamfirescu se remarcă mai întâi prin nota ei diferenţială faţă de teatrul lui Caragiale. Atât de exploatată în latura comică, mahalaua rămăsese aproape necercetată, teatral, în latura ei serioasă, în pasiunile şi aspiraţiile, în conflictele şi tragediile ei. Fără umbra unei ironii, fie în atitudine, fie în expresie, un aspect al vieţii noastre sociale, crezut iremediabil sortit satirei, a reapărut, astfel, făcându-ne să ne interesăm de aspiraţiile domnişoarei Nastasia de a evolua din câmpul Veseliei în Popa Nan, şi de pasiunea elementară a lui Vulpaşin. Drama se desprinde în momente sobre, realiste, caracteristice, tratate în tecnică modernă, în care influenţa cinematografului şi-a altor piese moderne ca *Periferia* îşi are partea ei, într'o acţiune rectilină de conflict clasic în trei, deviată numai la urmă într'un desnodământ de reminiscenţă literară, adică de influenţă rusească (de altfel şi finalul ca şi întreaga psihologie a *Năpastei* sunt sub aceeaş înrâurire), adică de complicaţie sufletească nefirească etosului nostru (Nastasia se sinucide în ziua nunţii ca să se *răzbune* pe cel, pe care se prefăcea că-l ia de bărbat, pentrucă bănuia într'însul pe ucigaşul adevăratului ei iubit). O altă piesă jucată, *Ion Anapoda* n'a adăugat nimic reputaţiei teatrale a acestui dramaturg, care încă dela prima lui piesă într'un act, nejucată, *Cuminicatura* (epizod luat din *Alexandru Lăpuşneanu* al lui Negruzzi) părea hărăzit unui destin teatral remarcabil; cele vreo trei piese citite în cercul *Sburătorului*, inedite încă, ne au întărit în această convingere, cu toată mistica socială a scriitorului. Numai piedicile ce se pun talentelor, în teatru, se pare că au curmat o carieră certă, ca şi în cazul lui Camil Petrescu.

Paul Prodan Teatrul lui Paul Prodan nu ţinteşte decât să placă. Comedioara într'un act *Cărarea* (1921), în care un tânăr se întoarce la părăsita lui iubită pentrucă numai ea ştie să-i aleargă cărarea pe mijlocul capului, se mulţumeşte cu puţin; şi actul *Concert simfonic* (1924), cu clasicul triunghiu al soţului, soţiei şi al amantului se luptă cu situaţii prea cunoscute. In piesa în trei acte *Iubire* (1925) tecnica autorului devine mai stăpână: gradarea prin care bătrânul Matei Bogdan e adus a-şi da consimţimântul la căsătoria fiului său Mihai cu d-na Baldiny, cu aparenţe mai mult de aventurieră, denotă abilitate. O piesă *Fraţii de cruce* (?) văzută la Teatrul Ventura mi-a lăsat o impresie şi de mai multă soliditate scenică; lipsa unui text tipărit mă împiedică dela orice referinţă mai precisă.

Al. Kiriţescu Nu credem că textul vreuneia din piesele lui Al. Kiriţescu să fie publicat; nu putem, aşa dar, vorbi de activitatea lui decât din amintiri. Chiar din *Invinşii* din 1913 se întrezărea nervul unui dramaturg, nu însă în actul I şi nici chiar în al doilea; abia actul al treilea arăta o remarcabilă abilitate scenică: gradata descoperire a unui soţ că a fost înşelat şi de cine anume, adică tocmai de prietenul, pe care şi-l alesese ca martor într'un duel cu bancherul Ştefanovici, care insinuase că soţia lui avusese un amant. Descoperirea, mărturisirea femeiei, iertarea bărbatului şi sinuciderea Mariei constituiau verigile unei acţiuni strâns şi patetic încordate... După războiu, *Marcel & Marcel* a fost o apariţie spumoasă, înzorzonată şi frivolă, mai mult de retorică teatrală şi de stil preţios. Cu totul altfel s'a prezentat *Gaiţele*, devenite apoi *Cuib de viespi*, cu studiul adânc, aspru, sumbru, al unei familii de bogătaşi olteni, amestec de meschin, de austeritate de moravuri, de calicenie aurită şi de neomenie, cu aplicare spre comic lugubru. Vâna aceasta pesimistă deschisă cu atât succes în *Gaiţele*, autorul a voit să o lărgească apoi în *Florentina*, fără să fi isbutit decât într'o stridenţă de expresie şi un mahalagism sufletesc penibil. Deşi numai reconstituire biografică, limitată şi ea, tablourile din *Borgia*, piesă jucată de Ventura, s'au desfăşurat într'o evocatoare serie de epizoade scrise într'o limbă pură şi somptuoasă.

Adrian Maniu Dela poetul Adrian Maniu avem, mai întâi, în colaboraţie cu Scarlat Froda, un poem dramatic *Fata din dafin*, (1919), în linia lui *Inşir'te, Mărgărite*, apoi o piesă de teatru tot în versuri *Rodia de aur*, în colaboraţie cu Al. O. Teodoreanu. Lui singur îi revine *Meşterul*, trei acte în versuri, nejucat încă (1923), în care legenda e învăluită într'o aură mistică de irealitate, de spiritualitate; prin „Meşter" vorbeşte „Cuminţenia pământului"; în jurul lui e *„O Făptură"* — *„Altă Făptură"*, Un călugăr; un faun, un socotitor etc. Mai e chiar şi o „Făptură distrugătoare". Sacrificiul Meşterului e un blestem, — blestemul de a nu se putea face nimic fără jertfa lucrului celui mai preţios. Totul într'o compoziţie deslînată, vagă, voit ştearsă, cu acele umile amănunte de realitate savuroasă ce intervin din când în când, în felul obişnuit al artei acestui poet. Împreună cu poetul Ion Pillat ne-a mai dat *Tinereţe fără bătrâneţe*, o dramatizare a basmului lui Ispirescu şi apoi a lui *Dinu Păturică* — jucate la Teatrul Naţional.

Claudia Millian Comedia în trei acte *Rozina* şi actul *Şapte gâşte potcovite* ale Claudiei Millian n'ar fi constituit un început de carieră dramatică, dacă succesul ultimei sale piese *Vreau să trăesc* (1937), dramă în trei acte, nu i-ar fi dat o consistenţă. E povestea unui tânăr, Radu Nour, îndrăgostit, din intimitatea născută dintr'o convalescenţă de scarlatină, de Agata, tânăra soţie a tatălui său. Virtutea în piesă se numeşte Silvia, sora lui Radu, şi, ca orice virtute, e agresivă şi antipatică; ea ar fi voit să răzbune dezonoarea şi suferinţa tatălui gata sa se sinucidă, împuşcând-o la o vânătoare pe Agata, şi ar fi făcut-o, dacă nu i-ar fi luat-o înainte, cu totul neaşteptat, o rudă, un doctor, confident bonom ce se amestecă, unde nu are ce căuta — căci nu e de crezut să fi căutat cu tot dinadinsul puşcăria de dragul unui fost cumnat. Piesa e scrisă cu patetism în cupletele nervoase ale celor doi îndrăgostiţi, care repetă povestea de odinioară a Fedrei şi a lui Ipolit. Actul al treilea enervează: cine vrea să se sinucidă nu-şi povesteşte pe larg intenţia; situaţia confidentului în aceste împrejurări e totdeauna ridicolă; şi faptul că în loc să ia singur veronalul, aşteaptă să i-l dea neştiutoarea lui soţie, arată că arhitectul Tudor Nour nu era un candidat serios la sinucidere.

Ion Marin Sadoveanu Actul *Anno domini* a lui Ion Marin Sadoveanu e povestea unui fiu întors în timpul agoniei tatălui său, dar chinuit de groaza morţii vizibile, suferă nu fără remuşcare în faţa uşei, după care se desfăşoară agonia. Din aceeaşi epocă mai avem şi poemul *Metamorfoze* al dragostei dintre Psyche, Eros, — modernizată prin apariţia lui Fir de funigel, cel de al treilea totdeauna câştigător. Pretext de versuri pitoreşti fără nimic teatral. Mai consistentă, *Molima* (1930), în trei acte, — e o piesă de atmosferă dobrogeană şi de neguri ibseniene. Izolată de cadrele vieţii obişnuite, într'un conac la ţărmul mării, sumbra dramă se petrece în sânul unui grup de patru persoane, cu relaţii familiale şi mai înourate decât cele din *Anno domini*. O mamă, înveninată de ceea ce a fost propria ei căsnicie, îşi persecută neomenos nora, până ce o face să părăsească casa blestemată, unde nu era îndeajuns de susţinută de soţ, un tânăr de o sexualitate incertă şi conştient de echivocul freudian al legăturii lui cu maică-sa. Divorţată, părăsită, şi de al doilea bărbat, ea se întoarce din nou la conacul dobrogean (fioroasa soacră murise) în aceeaşi molimă venită fie din blestemul locului, fie — cum filozofează bătrânul servitor Ali — „sânge stricat estem, suflet stricat estem, dragost' stricat estem". — Mai, probabil, asta.

Tudor Muşatescu Poet (*Vitrinele toamnei*, 1926), umorist foarte gustat şi abundent prin ziare, reviste şi volume (*Nudul lui Gogu*, 1927, *Ale vieţii valuri*, 1932) romancier de intrigă, structural (*Mica publicitate*, 1935), punctul de plecare al carierii dramatice a lui Tudor Muşatescu se confundă cu punctul de plecare al înseşi activităţii literare *T. T. R.* (2 acte în versuri) şi *Datoria* (dramă în trei acte) jucate la Craiova, datează din 1925. Nu le-am văzut şi nici nu cred să fi fost publicate. Cunosc din lectură şi le-am şi văzut *Panţarola* (comedie în 3 acte. Teatrul mic, 1928) şi *Sosesc diseară*, (comedie în 3 acte. T. Regina Maria, 1932, reluată la T. Naţional, 1936 sub titlul *Chestiuni familiare*) — ce prefigurează maniera şi talentul scriitorului în a combina situaţii comice, fireşte arbitrare, împănate cu vorbe de spirit de toate gusturile şi calităţile. *Panţarola*, mai ales, cu atâtea însuşiri de vodevil, părea destinată unui mare succes, care, din neprevăzutul ce se amestecă în toate evaluările teatrale, n'a venit: Cu un efect mai cenuşiu la lectură; reprezentat pe scena Teatrului Naţional 1932, *Titanic Vals* a repurtat, în schimb, unul din cele mai mari succese cunoscute în istoria teatrului nostru. Cu elemente de vodevil şi de burlesc, această comedie ne zugrăveşte şi icoana unei familii de mic funcţionar provincial în ce are ea mai caracteristic: o soacră clasică ce dictează în casă (Chiriachiţa), o soţie energică şi dominatoare (Dacia), un soţ, om cum se cade dar anulat în viaţa conjugală de voinţi mai puternice decât a lui (Spirache), patru copiii Sarmisagetuza, Gena, Traian, Decebal individualizaţi strict, june puşlamale, afară de Gena, dintr'o primă căsătorie a lui Spirache, rezervată, discretă, nobilă. In sânul unui mediu atât de mediocru, cade norocul unei moşteniri de multe milioane; celelalte două acte urmăresc transformările aduse de un eveniment atât de neaşteptat unor oameni proiectaţi în avere şi vază socială. Schimbarea e viu zugrăvită, cu un umor ieşit şi din cuvinte, dar şi din situaţii, ce au provocat râsul până şi în scenele aproape mute (cum e scena finală a fotografierii familiei după succesul electoral al lui Spirache) — ceea ce dovedeşte că elementul comic e atât de bine risipit în încheiturile întregei piese încât puţin mai trebue pentru explozia râsului. Reluaţi după un număr mai mare de ani, în cadre de viaţa socială mai largi, cu conflicte politice şi amoroase mai complicate dar şi mai şarjate, aceeaşi eroi nu s'au mai bucurat de aceeaşi primire în *Escu* (1933), deşi umorul nu era întru nimic mai scăzut. Voind mai mult, punând chiar şi o problemă, cu toate că mediul vieţii de noapte oferia unele elemente comice, *Licuricii* (1934) şi-au stins repede farurile. Aceste două piese nici n'au fost, de altfel, publicate.

Tudor Muşatescu

Ion Sân-Giorgiu

Nu se va poate spune că nu avem şi noi „expresioniştii" noştri. Poet foarte sămănătorist, Ion Sân-Giorgiu a încercat să simuleze modernismul în ultimile lui volume de versuri, — pentru a reveni apoi la credinţele tinereţii. In teatru, în epoca expresionismului german, el a debutat prin simulacre expresioniste, care dispensează de observaţie şi chiar de talent, mulţumindu-se doar cu idei şi teorii. *Masca* (1922) e construită pe ideia minciunii — a măştei — ca esenţială fericirii. O pereche — din cele trei ce se perindă într'un bar exotic — compusă dintr'o miliardară şi un artist — sunt pe cale de a se despărţi când îşi scot masca. Noroc că intervine autorul-teoretician, care le-o pune la loc, dându-le, astfel, putinţa de a se minţi mai departe.

In *Femeia cu două suflete* ceva mai puţin expresionistă — suntem doar în 1925 — e vorba de cântăreaţa de operă, Mona, iubită până la obsesie de sculptorul Dionis, şi râvnită şi de directorul de teatru Fink, bărbat întreprinzător. Cedându-i şi acestuia, când află unul de altul, e părăsită de amândoi. Mona se sinucide declarând că i-a iubit totuşi. Nimic nu e, fireşte, văzut, individualizat, localizat; totul se reduce la o temă posibilă.

Scriitorul s'a autoctonizat apoi în şarje naţionale, ca în *Banchetul* (1926) şi în alte încercări, în care amintirea lui Caragiale e vie.

G. Ciprian

Piesa în patru acte a actorului G. Ciprian *„Omul şi mârţoaga"* a repurtat un mare succes pe scena Teatrului Naţional — prelungit şi pe alte scene şi chiar în străinătate. Fără unitate în compoziţia ei, cu un amestec de farsă burlescă, de şarjă, dar şi de gravitate, de iluminism şi umanitate, ea şi-a meritat succesul. Eroul, umilul arhivar Chirică, are o singură pasiune: dragostea de cai, şi dintre cai, pentru cea mai jalnică dintre mârţoage Farraon V, pentru care sărăceşte, e părăsit de nevastă şi devine ridicolul mahalalei. Cea ce-l scapă pe un astfel de erou e timbrul de aur al sufletului plin de omenie, din linia *Prostului* lui Fulda, în care imensa bunătate ia pentru alţii aspectele prostiei. Când, totuşi, mulţumită *credinţii* lui mistice, Faraon *V*, câştigă toate cursele, aspectul vieţii lui Chirică se schimbă; în actul ultim asistăm ca la un fel de „paradă" la succesul eroului cu mult peste realitate, în proecţie aproape simbolică. Bietul Chirică nu e departe de a deveni un fel de Cristos; îi cresc aripi şi creştetul i se nimbează. Totul pentrucă a crezut într'o mârţoagă. Credinţa şi tenacitatea sunt, desigur, elemente preţioase, dar dacă ele s'ar fi întrebuinţat pentru obiecte mai nobile (o invenţie, un ideal umanitar etc.) apoteoza mistică dela urmă ar fi fost mai acceptabilă şi ar fi avut un sens mai precis. Amestec de umor, de fantezie de satiră — dar mai ales de lirism şi de misticism, de optimism (convertirea la „omenie" a inspectorului din actul al treilea, — sensul general al întregei piese deschizând nu numai împărăţia cerului ci şi a pământului simplei credinţe). Cu toate confuziile ei între farsă şi simbol, piesa e remarcabilă.

G Ciprian

Mircea Ştefănescu

Nicăeri ca în teatru meşteşugul nu se învaţă mai greu şi ascensiunea nu se face mai încet. Mircea Ştefănescu trebuia deci să debuteze cu *Maestrul* (1925) adică cu „drama" intimă a unui mare avocat, a cărui nevastă, Puiu, uşuratică se lasă adorată şi voeşte să fie şi întreţinută de primul secretar, care, pentru a-şi procura bani, îi fură chiar dela „patron" şi încearcă apoi să-i pună la loc. Maestrul îl bănueşte; pocăită, Puiu se învinovăţeşte de faptă. Situaţia se dă pe faţă iar Maestrului nu-i rămâne decât să se resemneze. Acţiunea e bine înodată (mai ales sfârşitul actului II) din situaţii lipsite de inedit, şi cu caractere inconsistente (nici Puiu, nici „Maestrul", nici primul secretar n'au o linie şi o unitate sufletească). Nici în *Frământări* (1926) nu e mai multă consistenţă, mai ales că piesa se desfăşoară într'o lume boemă, de care ne-a desgustat în deajuns teatrul lui Ion Minulescu. Părăsită moral de soţul ei, un chefliu de baruri, Anca oscilează între elegantul Andrei şi urîtul şi didacticul Barbu; face experienţe nefericite şi cu unul şi cu celalt, şi cu un fel de consimţimânt al soţului. La urmă, nu-i rămâne decât să-i părăsească pe toţi trei. După *Comedia zorilor*, autorul ne-a dat o dramă (din nefericire nepublicată) *Veste Bună* (1936) ce-l pune în primul plan al tinerilor noştri dramaturgi: povestea la ţărm de mare a unei femei strivită de personalitatea fascinantă a bărbatului ei cuceritor de inimi, care în una din preumblările lui amoroase se înneacă. Abia acum femeia sufere şi, scăpată din vraja soţului, vrea să se răzbune măritându-se cu un prieten ce o iubia de mult, de fată. În clipa când e să facă pasul mare, descopere însă că e însărcinată; transfigurată de „vestea bună", renunţă la măritiş, bucuroasă de a i se jertfi tot lui sub forma plămadei ce-i încolţeşte în pântece. Recunoscătoare, se duce să presare flori pe locul unde i se înnecase soţul şi să-i aducă şi lui vestea bună.

Mircea Ştefănescu

Gib Mihăescu

Singura piesă a lui Gib Mihăescu, *Pavilionul cu umbre*, participă din acelaş talent al evocării instinctelor şi obsesiunilor vădit şi în epică. Piesa e construită pe un paralelism de situaţii. Surprinzându-şi nevasta, Angela, cu un amant, Miti, într'un pavilion la ţară, boerul Ilarie l'a împuşcat. După douăzeci de ani, fata lui Liana e prada aceloraşi ispite întinse de tânărul Geo, cu o artă apologetică de iniţieri şi de perversităţi ce ne reţin un act întreg (al II-lea), făcute în propriul lui folos de viitor amant, după ce ea se va fi măritat cu Marius, candidatul serios; surprinşi însă la sărutul preliminar de bătrânul Ilarie şi siliţi să se căsătorească, devenit aşa dar soţ în loc de amant, Geo este obligat să bea din cupa otrăvită chiar de propriile lui învăţături şi să-şi surprindă nevasta pervertită la o întâlnire cu Marius în vechiul „pavilion cu umbre", vizitat după douăzeci de ani, paralel, de o altă pereche de umbre. In loc să omoare, se sinucide.

Anton Holban Cea mai bună lucrare a lui Anton Holban poate — şi în orice caz în chip neaşteptat — este drama în trei acte, *Oameni feluriţi*, reprezentată în 1930 pe scena Teatrului Naţional în faţa unei săli goale, şi din care nu s'a publicat decât actul întâi. *(Azi*, III, Mai 1934) — adică de două ori necunoscută. Nu că scriitorul ar fi avut însuşiri deosebite pentru teatru, talentul lui fiind esenţial analitic şi câmpul lui de observaţie, în genere, introspectiv; apoi şi lipsa meşteşugului teatral în arhitectonica piesei e evidentă. Crâmpeiul de viaţă e însă strâns studiat în amănunte minime, pe o rază atât de scurtă, încât autenticitatea impresionează ca o rană deschisă. Deşi Mirel există şi aici în prefiguraţia unui copil de opt ani, Coca nu e axa piesei, ci Ortansa, mama lui, fiinţă de o bunătate angelică şi de o resemnare totală; tocmai această lipsă de reacţiune în faţa adversităţilor nenumărate îi înlătură putinţa de a fi o eroină dramatică. Teatrul presupune resistenţă şi conflict. Ortansa rabdă îngereşte toată vijelia bărbatului ei Jean în primul act, se resemnează în faţa ostilităţii latente a părinţilor, ce au adăpostit-o, în actul al doilea şi se pregăteşte în actul al III-lea să suporte şi tirania copilului, în care reînvie vijelia tatălui. Resemnare de domeniul analizei epice şi nu al creaţiei dramatice. Surprinzătoare în această piesă nu e aşa dar nici eroina, în afară de orice conflict, nici construcţia ei în bună parte de prisos, ci caracterul lui Jean, bărbatul Ortansei. A vorbi de „caracter" e negreşit impropriu, întrucât nu ne aflăm în faţa unui om normal, ci al unui caz clinic. Intregul act întâiu ne descrie magistral etapele succesive ale unei paralizii progresive cu o rigurozitate de amănunte tipice cum numai literatura

Hortensiei Papadat-Bengescu ne-a deprins (tuberculoza lui Maxenţiu, cancerul Lenorei, ulceraţia Anei). Spectatorul sau cititorul neprevenit stă nedumerit în faţa schimbărilor de umoare ale omului cu treceri brusce dela veselie la tristeţe, dela sgârcenie la dărnicie, dela răutate la bunătate — şi, abia la urmă, îşi dă seama că a asistat, clipă cu clipă, la înregistrarea strictă a tuturor variaţilor unei minţi ce naufragiază în nebunie.

Această înregistrare clinică nu constitue, desigur, o piesă, dar stabileşte, cu atât mai pregnant cu cât e pe scenă, linia sumbră a unui destin. Iar când, în final, mama îl vede pe copil luând covorul în picioare caşi taică-su:

— Nu lua covorul în picioare! ţipă ea, înţelegând că destinul se va prelungi şi în copil, şi că de abia acum începe adevăratul ei calvar.

V

INCHEIERE

V

INCHEIERE

La capătul acestei lucrări se cuvine a arunca o privire generală asupra evoluţiei literaturii noastre în epoca îmbrăţişată (1900—1937) şi a preciza situaţia ei actuală. Istoria literară nu e critică militantă; dar din moment ce am întreprins-o pentru spaţiul de timp, în care trăim şi luptăm, nu ne putem sustrage dela obligaţia de a atinge problemele zilei oricât de gingaşe. Ceea ce i se cere, în aceste condiţii, este doar măsura tonului, în care îşi face expunerea şi înlăturarea chestiunilor personale. Examinarea situaţiei momentane (Mai 1937) a literaturii noastre e cu atât mai necesară cu cât concluziile acestei lucrări par la primă vedere contrazise de o serie de fenomene sociale şi chiar literare cu un răsunet încă viu în opinia publică.

Fără a micşora întru nimic importanţa culturală a lui Gh. Asachi sau Ion Eliade-Rădulescu, pentru epoca dela începutul veacului al XIX-lea, fără a micşora acţiunea lui M. Kogălniceanu şi a oamenilor din jurul *Daciei literare* din 1840 — se poate afirma că adevăratul spirit critic începe la noi odată cu apariţia lui Titu Maiorescu, adică acum vreo 60 de ani, şi a luptei lui împotriva „minciunii", de orice natură ar fi fost ea. Pentru a ne limita numai la literatură, singura ce ne preocupă, T. Maiorescu e cel dintâi la noi (şi marea lui cultură filozofică şi estetică i-a slujit ca punct de sprijin) care a considerat fenomenul estetic ca un fenomen izolat, eliberându-l din simbioza altor elemente, cu care se amesteca și se confunda. Lupta era cu atât mai necesară și mai grea, cu cât epoca era mai haotică și confuziunea mai totală. Prin însăși structura elementelor materiale ce o compun, arta e națională și poate afirmația cea mai înaltă a etnosului; prin însuși efectul ei de a ridica prin contemplație la emoții impersonale, arta este morală, și poate expresia cea mai puternică a moralității, care constă în anularea egoismului; națională și morală, arta nu trebue să fie nici naționalistă, nici moralistă. Iată linia de demarcație a acțiunii lui Maiorescu în cadrele literaturii noastre: de o parte confuziunea culturalului, a educativului, a patrioticului cu noțiunea artei, iar, de alta, izolarea ei în cadrul unor legi interioare și cu sigurul scop al emoției estetice, care dela sine e și culturală și educativă, și națională și morală. O astfel de acțiune oarecum revoluționară nu putea fi primită fără lupte într'o epocă de nediferențiere; împotriva ei s'au ridicat, așa dar, toate misticismele naționale și morale ce bântuiau pe la jumătatea veacului trecut, toate curentele naționaliste și latiniste, ce stăpâneau și opinia publică și posturile de comandă ale oficialității culturale (Academia, Ministerul Instrucției Publice, Universitatea, etc.). Biruința lui a fost cu atât mai strălucită cu cât a avut norocul să nu rămână în cadrul discuțiilor teoretice ci să se realizeze în mișcarea *Junimii*, în care unii din cei mai mari scriitori ai noștri au lucrat într'un ritm uniform: Vasile Alecsandri ca punct de legătură cu generația trecută — Eminescu, Creangă, Caragiale ca pietre de hotar ale literaturii noi — și apoi o pleiadă de scriitori de talent ca N. Gane, I. Slavici, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești etc. fără a mai vorbi de atâția alți oameni de merit în toate domeniile culturii noastre. Veacul trecut s'a sfârșit, astfel, pe această biruință indiscutabilă a lui Maiorescu — deși într'o fază de vădită sterilitate literară, întrucât, după marea epocă de creație a generației eroice a *Convorbirilor literare*, prin ritmul firesc al evoluției omenești, a urmat o epocă de sleire și în producția literară și, în mod

indirect, în interesul public pentru literatură. In această epocă de stagnare și de indiferență s'a ivit, cu aparențe de regenerare, în zorii veacului, mișcarea sămănătoristă.

Din punctul de vedere strict estetic, după cum am arătat în cursul acestui volum, sămănătorismul reprezintă o rupere a firului evoluției literare și o mergere îndărăt peste Maiorescu, spre Kogălniceanu, adică spre epoca de nediferențiare a esteticului din simbioza altor noțiuni, venerabile de altfel; el, e, prin urmare, o mișcare retrogradă. La origina lui se aflau pe deoparte, Ardelenii, totdeauna naționaliști și moraliști, scriitorii didactici de felul lui Vlahuță, și foarte multă mediocritate literară pururi gata de a se manifesta festiv la adăpostul moralei și al iubirii de patrie. Toate aceste mici energii, prezente oricând și oriunde, ar fi avut o rază de activitate foarte modestă, dacă n'ar fi întâlnit în cale uraganul temperamental al lui N. Iorga ce a bătut, dintr'odată, asupra țarinei sterile cu o putere, în adevăr, neegalată. Confuziile de mult limpezite de Maiorescu s'au concentrat, așa dar, din nou în straturi grele, cu adaosuri venite din ideologia socială a lui Eminescu, căci, de data aceasta nu era vorba numai de finalitatea etică și națională a artei, ca în trecut, ci în însuși etnosul nostru s'au săpat diferențieri, limitându-i-se sensul la pătura țărănească adevărata păstrătoare a rasei. Nu vom reface istoria Sămănătorismului, mișcare sănătoasă în principiile ei sociale și culturale, după cum ar fi sănătoasă o mișcare antialcoolică sau anticanceroasă — dar în contradicție cu principiul autonomiei artistice. Istoria culturii române o va înregistra deci cu satisfacție ca un fenomen pur cultural fără să-i poată nega, din strictul punct de vedere estetic, sensul dăunător. Dintr'o fermentație atât de violentă a spiritelor — și meritul revine în mare parte dinamismului animatorului — au ieșit și două mari talente literare, Mihail Sadoveanu și Octavian Goga, reprezentative și pentru epocă și pentru ori când. O mișcare nu se judecă însă prin câteva talente ce pot apare în orice împrejurări, ci prin sensul ei și prin media literaturii pe care o produce. Sensul, l'am arătat ca retrograd; media literaturii a reprezentat cea mai cumplită mediocritate, care, sub forma elementară a culturalului, a instructivului, a naționalului, a țesut peste tot cuprinsul țării o plasă de reviste și de publicații fără nicio valoare estetică. O astfel de suspendare a evoluției normale nu se putea menține și sămânța lui Maiorescu nu putea dispare. De două zeci de ani asistăm la rezorbirea ultimelor unde ale revărsării sămănătoriste și la emanciparea până la autonomie a conceptului estetic. Literatura română este într'o ascensiune continuă și, cum e și firesc, cunoaște timpuri de înflorire cum nu le-a cunoscut până acum. In poezie ea s'a descătușat de didacticism, ruralism obligator sau eticism, și s'a îndreptat spre individualism, care, dacă a lunecat uneori în dezordine și anarhie, a făcut-o ca o experiență cu propriul lui risc și cu beneficiul celorlalți și al artei. Din această frământare novatoare de încercări îndrăsnețe s'a și clarificat de pe acum un mare poet clasic, cel mai mare al generației noastre, Tudor Arghezi, care a îmbinat în el toată îndrăsneala unei expresii noi cu toate cuminteniile realizărilor definitive. Dar dacă lui Tudor Arghezi i se poate opune umbra totdeauna strivitoare a lui Eminescu, sunt genuri literare, în care evoluția e și mai evidentă și punctul de ajungere fără elemente de comparație în trecut.

In domeniul poeziei epice, de pildă, evoluția în sensul desprinderii de lirismul sămănătorist — a ajuns în domeniul ruralului la creațiunea epicului pur din literatura lui L. Rebreanu, iar în domeniul urbanului la creațiunea de analiză psihologică (numai o literatură urbană poate da o adevărată literatură psihologică) a Hortensiei Papadat-Bengescu. Nu există nimic din întreaga literatură română, care să poată sta, sub raportul creației obiective, alături de *Ion* și, sub raportul analizei psihologice, alături de *Concert de muzică de Bach* și de *Drum ascuns*. Generația noastră și-a făcut, prin urmare, datoria, dând literaturii române valori unice, absolute.

Iată cum se prezinta situația literaturii române în Mai 1936, când am pornit această carte și, deși s'ar părea că s'au schimbat multe în cursul acestui singur an, așa se prezintă și acum, în Mai 1937, când am sfârșit-o. Schimbarea e numai aparentă. Din motive diverse, pe care o istorie nu are a le înregistra și scruta, dar și din motive, în definitiv, temperamentale, isvorîte din convingeri profunde și onorabile, N. Iorga și-a închipuit că poate reînvia mișcarea sămănătoristă de mult decedată ca mișcare și relua o „dictatură" literară de mult pierdută. Pentru aceasta, ar fi fost firesc, ca după atâtea altele, să înființeze o nouă revistă și să lupte cu mijloacele îngăduite oricui pentru ideile sale. Potrivit însă temperamentului său, a preferat să pornească vijelios prin întruniri și conferințe publice, împotriva celor mai de seamă scriitori ai generației actuale, atacându-i și prin scris cu o convingere și cu o vigoare ce nu i le tăgăduește nimeni dar și îngăduindu-le și altora să publice un an încheiat cele mai neomenoase injurii împotriva tot ce e talent, și chiar mare talent în țara noastră. Istoria n'are a se scobori în mocirla patimilor. Intrucât opinia publică nu se pasionează pentru chestiuni estetice, atacurile au luat alte căi mai directe: literatura de azi a fost prezentată ca literatura de desmăț a unor pornografi, a unor imorali, a unor defaimatori profesionali ai gloriilor naționale. Cum pe chestiuni de ordin național și moral, atacurile prind totdeauna, nu se poate spune că această campanie atât de susținută a fost lipsită de influență asupra publicului cititor — sau mai bine zis necititor, care, auzind că scriitorii sunt „pornografi" sau „defaimatori", a fost bucuros să-și satisfacă vechea lui tendență spre inerție. Nemulțumit cu această acțiune pur persuasivă, a recurs și la brațul secular al forțelor constituite în stat, din care n'a lipsit și intervenția parchetului, fără a mai insista asupra manifestărilor și excitațiilor diferitor ziare, reviste, organizații culturale, împotriva „modernismului" privit în genere, ca un fenomen „iudaic". Am crezut de cuviință că istoria trebue să înregistreze aceste fenomene — posibile de altfel numai prin incidența unei stări generale de spirit revoluționară, — fără să treacă însă dincolo de constatarea stării de fapt, în polemică. După ce a înregistrat partea distructivă a mişcării de „purificare a literaturii române", îi rămâne să înregistreze şi partea ei pozitivă adică apariţia revistei *Cuget clar — Noul sămănător*. Cine a răsfoit-o ştie că în paginile ei, în afară de anatemele împotriva „desmăţului modernist", n'a apărut nici un rând, care să se poată numi cu oricâtă bunăvoinţă o expresie artistică. Nu există un singur scriitor român, care să fi aderat prin scrisul său creator (nu prin adeziuni epistolare) la o campanie, care a încercat să înjosească tot ce e bun, fără să aducă în loc cea mai modestă contribuţie sau promisiune de talent.

Iată pentru ce, cu toată ostilitatea din trecut a sămănătorismului şi a poporanismului, fenomene culturale importante cu întâmplătoare incidenţe literare, — şi cu toată campania de azi de „purificare morală" a „*Noului Sămănător*" prin nimic îndreptăţită, — literatura română îşi urmează desvoltarea normală sub regimul, singurul sub care se poate desvolta orice literatură, al eliberării conceptului estetic din captivitatea altor concepte şi al libertăţii de creaţie. Scopul artei este producerea emoţiei estetice; ori care altul, cât de nobil, e principial dăunător. Emoţia estetică fiind impersonală prin însăşi natura ei, orice operă de artă e morală — iată linia de demarcaţie trasă la noi de mult de Maiorescu, pe care n'o poate nimici nicio campanie de „purificare" morală, chiar dacă ar avea în serviciul ei braţul secular al Statului român reprezentat prin tot ce e oficialitate: Academie, Ministerul Educaţiei naţionale, censura, Justiţia civilă sau militară, prigoana în toate forurile discuţiilor publice, fără să mai vorbim de aţâţările la exterminare ale presei politice. Căci în faţa acestei deslănţuiri de forţe materiale stă îngerul gol al Adevărului, aşa că şi în această luptă aparent inegală ca în toate luptele la fel „biruit-au gândul" — cum spune cronicarul şi cum se putea citi şi în inscripţia frontespiciului bibliotecei lui Maiorescu. Evenimentele de azi sunt numai o vijelie, pe care, dacă această *Istorie* ar fi apărut peste un an, nici n'ar fi pomenit-o, după cum o va suprima din ediţiile ei viitoare.

Biblioteca Fac. de Lb. şi Lit. Române
SECŢIA CENTRALA
Bucureşti

INDICE ALFABETIC AL SCRIITORILOR

A

Adam Ion, 14, **194.**
Aderca F. **47—48** (critic), 55, **156—157** (poet), 262, **275—277** (prozator).
Agîrbiceanu Ion, 189, **236—239.**
Alecsandri V., 31, 76, 90, 93, 147, 185, 188, 200, 210, 244, 350, 354, 386.
Alexandrescu Gr., 39, 40, 112, 144.
Al. George Ion, **84.**
Al. George Vasile, 84.
Anghel D., 46, 124, 127, **138—140** (poet) 140, 141, 149, **221,** (memorialist) **268,** (prozator), **331—333,** (dramaturg), 349, 350.
Archip Ticu, 55, **277,** (prozatoare), **365—366** (dramaturgă).
Ardeleanu C., **246.**
Arghezi T., 6, 7, 41, 43, 44, 65, 104, 114, 132, 136, 142, 144, **160—168** (poet), 171, 172, **270—71** (prozator), 319, 390.
Asachi G., 385.
Asiminei C., **86.**

B

Baciu Stef., **180.**
Bacovia G., 46, **153—155,** 157, 180.
Bălceşti Ştefan, 103.
Baltazar Camil, 55, **157—158,** 178.
Bănuş Maria, 181.
Barbu Ion, 6, 7, 55, 62, 131, **169—171**, 174, 176.
Bârnă Vlaicu, 181.
Barnoschi D. V., **252.**
Bârsan Zaharia, **83** (poet), **349—350** (dramaturg).
Bârseanul Ion, **83.**
Bart Jean, **204—205.**
Bassarabescu I. A., 232, **253—54.**
Batzaria N., **283.**
Baudelaire, 111, 144, 163, 178.
Becescu-Silvan Gh., **232.**
Beldiceanu N. N., **200—201,** 218.
Benador Ury, **309.**
Beza Marcu, 283.
Blaga Lucian, 50, **68** (eseist), **97—99** (poet), 105, 121, **369—373** (dramaturg).
Blecher M. **308.**
Bogdan-Duică Gh., 9, **23—24.**
Bogza Geo, 179.
Bolintineanu D., 185.
Bonciu H., **279.**
Bora Valeriu, 84.
Borcea I., **84.**
Botez Demostene, **120—121** (poet), 123, **281** (prozator).
Botez Ioachim, **280.**
Botez Octav, **35.**
Botta Dan., **174.**
Boureanu E., **201.**
Boureanu Radu, **105.**
Boz Lucian, 67.
Bracco Roberto, 346.
Brăescu G., **256—**258, 265.
Brătescu-Voineşti I. Al., 31, 185, 186, 232, 253, 347, 353, 388.
Brezeanu Barbu, 176.
Broşu I. 84.
Bucuţa Emanoil, 50, **135—136** (poet) **274—75** (prozator).
Budurescu N., **150.**
Buzdugan I., 88.

C

Călinescu G., 55, **65** (critic), *294* (prozator).
Calmuţchi V., **87.**

Călugăru Alice, **125.**
Călugăru Ion, 55, **278.**
Caragiale Ion Luca, 31, 155, 186, 203, 325, 343, 348, 350, 362, 368, 373, 378, 379, 386.
Caragiale Matei, 50, **134** (poet), **273—74** (prozator).
Carianopol Virgil, 181.
Carlova, 144.
Cavarnali Vladimir, 180.
Cazaban Al., **254—55.**
Cazimir Otilia, **122—123.**
Celarianu Mihail, 55, **123** (poet), **262—263** (prozator).
Cercel T., 232.
Cerna Panait, 39, 40, 46, **106—108,** 110, 111, 127, 149.
Chatheaubriand, 194.
Chendi Ilarie, **21—22,** 44.
Chirițescu M., **232.**
Chiru-Nanov I., 233.
Cioban Maria, 21, **83.**
Ciocâlteu Vintilă, **104.**
Ciocârla-Leandru Ion, **87.**
Ciocârlan Ion, 200.
Ciuchi Eug., 85.
Cioculescu Serban, **63.**
Ciotori D. N., 232.
Ciprian G., **266** (prozator), **379—380** (dramaturg).
Ciura Al. 14.
Ciurezu D., 104.
Claudel Paul, 110.
Cocea D. N., 43, 44, **252.**
Condiescu N. M., **260.**
Cocteau Jean, 176.
Codreanu M., **133—134.**
Constant Eugen, 103.
Constant Paul 103.
Constant Savin 103.
Constantinescu Pompiliu, 55, **65.**
Coșbuc, 9, 12, 29, 52, 65, 76, 81, 83, 90, 91, 100, 110, 125, 127, 150, 152, 189.
Costin Jacques, **266.**
Costin Lucian, 84.
Costin Miron, 52.
Cotruș Aron, **129.**
Costineanu Sever Beuca, 87.
Courteline, 359.
Crainic Nichifor, 49, 50, **51—54** (critic), **92—93** (poet). . . . . . .
Crevedia N., **103—104,** (poet), **265** (prozator).
Cristian V., 150.
Creangă Ion, 53, 188, 204, 218, 219, 306.
Cruceanu Mihail, **148.**
Cunțan Maria, 21, **83.**
Cuza Al. C., 14, **15.**

D

Damian Mircea, **263—265.**
Dan Mihail, 179.
Dan Sergiu, **284.**
Dauș Ludovic, **213—214.**
Davidescu N., **46—47** (critic), 55, **111—112** (poet), **269** (prozator), **305—307** (prozator).
Davila A., **321—325,** (dramaturg), 350.
Dehmel, 170.
Delavrancea B., 210, 322, **325—330** (dramaturg), 350.
Demetrescu Traian, 123.
Demetrius Lucia, 55, **313—314.**
Demetrius V., 41, **125—126** (poet), **245** (prozator).
Densușianu O., 42, 43, **45—46** (critic), 61, **145—146** (poet).
Dessila Octav, **252.**
Diamandy G., **333—335,** (dramaturg), 350.
Dianu Romulus, **285.**
Dobrogeanu Gherea C., 7, 18, 29, 34, 37, 61.
Dominic A., **126.**
Dongorozi Ion. **215.**
Dorian Emil, **136.**
Dosoftei, 52.
Dracinschi N. 87.
Dragnea Radu, 52.
Dragomirescu Mihail, 7, 36, **37—39** (critic), 40, 44, 61, 106, **289—290** (prozator).
Dragoslav Ion, **203—4,** 218.
Dumitrescu George, **124.**
Dunăreanu, N., **204.**

E

Eftimiu Victor, 55, **119** (poet), **282—83** (prozator), 322, **335—341** (dramaturg), 350.
Eliade-Rădulescu Ion, 31, 144.
Eliade Mircea, 69, **296—298.**
Eminescu Mihail, 11, 23, 37, 62, 65, 66, 78, 81, 83, 91, 107, 110, 120, 125, 144, 150, 152, 163, 164, 166, 185, 186, 187, 188, 208, 209, 244 319, 386, 387, 388, 389, 390.
Esenin Serghei, 103, 180.
Ervin (vezi O. Densusianu).

F

Făgețel C. Ș., 14, **23.**
Farago Elena, 55, 148, **155—156.**
Farago Coca, **281.**
Feraru Leon, **126—127.**
Filimon Niculae, 185, 197, 228.
Florescu Al. G., **333,** 350.
Floru Igena, **287** (prozatoare), **363—364** (dramaturgă)
France Anatole, 197.
Froda Scarlat, **375.**
Frollo Mia, **150.**
Fulda, 345, 380.
Fundoianu B., **178.**
Furtună Horia, **140—141** (poet), **281** (prozator), **362—363** (dramaturg).

G

Galaction Gala, 52, **229—231,** 258.
Gane N., 185, 188, 218, 219, 388.
Gârleanu Emil, **198—199,** 200, 209, 349.
Georgescu I., 181.
Gheorghiu Virgil, 55, **174.**
Gherghel Al., **150.**
Ghica Ion, 31.
Goga Octavian, 13, 14, 21, 29, **75—81** (poet), 86, 126, 189, **348—349** (dramaturg), 350, 389.
Grandea H., 185.
Gregorian G., **112—113.**
Gulian Emil, **176.**
Gyr Radu, **102—103.**

H

Halippa Pan., 88.
Hasdeu B. P., 350.
Hasnaș C. Sp., 44.
Heine H., 119.
Herédia, 137, 169.
Herescu N. I., **163.**
Herz A. de, 322, **346—348,** 350.
Hogaș Calistrat, 90, 188, **192—194,** 219, 244, 280.
Holban Anton, 55, **298—299** (prozator), 382—383 (dramaturg).
Homer, 119.
Horațiu, 118.
Hugo Victor, 321.
Hulea Ovidiu, **84.**
Hurmuz Adrian, **288.**
Huțan V., **87.**
Huzum Virgil, 176.

I

Iacobescu A., **86.**
Iacobescu D. **141—142.**
Ibrăileanu G., 7, 25, 26, **29—32** (critic), 44, 61, 200, **293** (prozator).
Ilea Ion Th., 101.
Ilieșiu Justin, **84.**
Ioanid M. D., **281.**
Ionescu-Boteni I., **232.**
Ionescu Eugen, 66.
Ionescu Nae, 52.
Iordan B., **288.**
Iorga Nicolae, 7, 12, 13, 16, 17, **18—21** (critic), 22, 27, 29, 33, 34, 61, 106, 186, 200, 222 (memorialist), 236, 322, **350—354** (dramaturg), 387, 389, 391.
Iosif St. O., 21, **81—82** (poet), 119, 124, 127, 199, **331—332** (dramaturg).
Iovescu I., **235.**
Isac Emil, **158—159.**
Ispirescu P., 376.

J

Jammes Francis, 103, 113.
Jebeleanu Eugen, 55, **173.**

K

Kiriţescu Al., **375.**
Kiriţescu C., **263.**
Kogălniceanu M., 12, 26, 27, 31, 221, 387, 389.
Konaki C., 136.

L

Laforgue Jules, 96.
Lamartine A de, 144
Lascarov Moldovanu Al., **216.**
Lecca Haralamb, 111.
Lerca C. Miu, 181.
Leconte de Lisle, 169, 170.
Lesnea G., 180.
Liman Horia, **315.**
Locusteanu P., 44, 48.
Lovinescu E. 36, 55, **57—60** (critic), 61, 79, 217, 218, **222,** (memorialist), **290—293** (prozator), 346.
Luca B., 130.
Lungianu M., **233.**

M

Macedonski Al., 92, 120.
Maeterlinck, 155.
Magheru Gh., **142.**
Maiorescu Titu, 7, 13, 18, 27, 36, 37, 39, 61, 85, 106, 385, 387, 388, 390, 392.
Mândru A., 14, **85** (poet), **282—3** (prozator).
Maniu Adrian, 44, 46,50, 95, **96—97** (poet), 165, 178, **269,** (prozator), **375—376** (dramaturg)).
Manoliu Petre, **279—280.**
Mantu Lucia, **213.**
Marino-Moscu Constanţa, **205—6.**
Mateevici Al., **88.**
Maupassant, 199.
Mayakowski, 178.
Mehedinţi S., 15, **201.**
Mihăescu Gib, **311—313** (prozator), **381—382** (dramaturg).
Milcu N., **123.**
Militaru V., 81.
Millian Claudia, **121—122** (poetă). **376—377** (dramaturgă).
Minulescu Ion, 43, 46, 138, 144, 146, 150, **151—153** (poet), **269** (romancier), **355—357** (dramaturg), 381.
Mirea A., 139, 142.
Mironescu I. I., **205.**
Moldovanu Corneliu, 106, **109—110** (poet), 113, 243, **282** (prozator), 357.
Moruzi C. D., **219—220.**
Monda Virgiliu, 55, **286.**
Moréas Jean, 112.
Moşandrei Mihai, **173.**
Moşoiu Alfred, **141.**
Movilă Sanda, 143 (poetă), 281 (prozatoare).
Munteanu V., 181.
Mureşanu Teodor, **84.**
Murnu George, **100.**
Muşatescu T. **377—378** (dramaturg).

N

Nanu D., 14, 55, 106, **108—109,** 110,
Neculce Ion, 188, 219.
Negruzzi C., 31, 185, 188, 219, 322, 374.
Negruzzi Iacob, **220.**
Nemţeanu Barbu, **119—120.**
Neniţescu Ştefan, **114—115.**
Nicodin Dinu, **280.**
Nietzsche, 170.
Nissipeanu C., 181.

O

Odeanu Ånişoara, **288.**
Odobescu Al., 31, 175, 322.
Oprescu Horia, 287.
Oreste, **120.**

P

Pană Saşa, 179.
Pann Anton, 170, 171.
Panu Gh., **220.**
Papadat-Bengescu Hortensia, 6, 7, 55, 244, **301—306** (prozatoare), 311, 314, 319, 325, **364—365** (dramaturgă), 383, 389, 390.
Paraschivescu Vintilă, **149.**
Patraşcanu D. D., **255—56.**
Pavelescu Ion, **134.**
Pavelescu Cincinat, **117—118.**
Peltz I., 55, **247—289,** 309.
Peretz I., **360—361.**
Perpessicius, **64—65** (critic), **142** (poet).
Petraşincu Dan, 55, **314—315.**
Petrescu Camil, 55, 67, **130—131** (poet), 142, **307—308** (prozator), **367—368** (dramaturg), 374.
Petrescu Cezar, 49, **206—209,** 212, 259.
Petrescu Lucreţia, **372—373** (dramaturgă).
Petrovici Ion, 221.
Pillat Ion, 50, 52, **92—94,** 103, 376.
Pitiş Ecaterina, **83.**
Philippide Al., **125.**
Platon, 170.
Pogan Ion, 176.
Poiană Volbură, 86.
Pop Vasile, **232.**
Pop Marţian, 103.
Popa Victor Ion, **217** (prozator), **368—369** (dramaturg).
Popescu Spiridon, **213.**
Popovici Aurel C., 15, 16.
Popovici-Bănăţeanul Andrei, 84.
Pora N., **233.**
Prodan Paul, **374.**
Protopopescu Dragoş, **149** (poet). 281 (prozator).
Puşcariu Sextil, 15, 24.

R

Răcăciuni Isaia, **287.**
Rădulescu D. Marta, **265—266.**
Rădulescu Mircea Dem., **128—129** (poet), 323, **357—359** (dramaturg).
Rădulescu Neagu, **266.**
Ralea M. **35.**
Raşcu I. M., **148—149.**
Rebreanu Liviu, 7, 55, 185, 190, 237. **239—242,** (prozator), **361—362** (dramaturg), 390.
Renard Jules, 199.
Relgis Eugen, **295,** (prozator).
Revent Eug. 86.
Rilke Rainer Maria, 89, 94, 95, 96, 173.
Robot Al. 55, 179.
Roll Stephan, 179.
Romanescu Marcel, 50, **101—102.**
Rotică G., **86—87.**
Ronetti Roman, **325—326,** 350.
Rosetti Al. 6.
Rosetti Radu, **219—220.**
Rostand Edmond, 139, 140, 321.
Russo Al. 12, 26, 31.

S

Sadoveanu Ion Marin, **115—116** (poet), **376—377** (dramaturg).
Sadoveanu Izabela, **35.**
Sadoveanu Mihail, 90, 188, **194—198,** 199, 200, 201, 203, 206, 207, 209, 215, 216, 218, 219, 228, 236, 243, 244, 259, 310, 389.
Samain Albert, 141.
Sandu-Aldea C., 21, **227—229,** 232, 236.
Sân-Giorgiu I., **86** (poet), **379** (dramaturg).
Sanielevici H., **32—35.**
Sărmanul Klopştock, 65, **250.**
Săulescu M., 114, (poet), **350** (dramaturg).
Savel Vasile, **204, 218.**
Scarlat Teodor, 181.
Scurtu Ion, **22—23.**
Scurtu Alexandrina, **134—135.**
Sebastian M., **66** (critic), **285—86** (prozator).
Şerban M., 55, **218.**
Şerbu Ieronim, 55, **315.**
Silviu G., 180.
Sion Gh., 219.
Slavici G., **386.**
Soare Alice, 55, **135.**
Sorbul Mihail, 262, 322, **341—344.**
Soricu I. U., **83—84.**
Sperantia Eugeniu, **150** (poet), **281** (prozator).
Stahl Henriette Ivonne, **310—311.**
Stamatiad Al. T., 65, **147—148** (poet), **268** (prozator).
Stamate Horia, 176.

Stan T. C., **218**.
Stancu Zaharia, **103**.
Stănescu Ștefan, 180.
Stănoiu Damian, **258—260**.
Ștefănescu Mircea, **380—381**.
Ștefănescu-Est. Eugen, **143**.
Stere C., 25, 26, 29 (critic), **222—226** (memorialist), 289.
Stolnicu Simion, 55, **172**.
Streinu Vladimir, 55, **66—67** (critic), 172 (poet).
Șuluțiu Octav, 55, **67** (critic), **300** (prozator).

T

Talaz G., **127**.
Tăslăuanu Oct., 14, 24.
Teleajen Sandu, **215—6**.
Teodoreanu Al. O., **261** (prozator), **374**.
Teodoreanu Ionel, 192, **209—213**, **243**.
Teodorescu-Braniște-Tudor, **287**.
Teodorescu D. N., 180, 181 (prozator).
Theodorescu Dem., **250—52**.
Theodorescu Cicerone, **175**.
Theodorian Caton, 55, **231—32** (prozator, **344—45** (dramaturg).
Tofan G. 75.
Toma A., **110—111**.
Tomescu D., 15, **23**.
Topârceanu G., 123, **140** (poet), 142, **263** (prozator).
Trivale Ion, 36, **40**, 44, 146.
Tudor Sandu, **101**.
Tudor Andrei, 180.
Tutoveanu G., **85**.
Tzara Tristan, 177, 178.

U

Ureche Cronicarul, 53.

V

Valerian I., 55, **132** (poet), 281 (prozator).
Valéry Paul, 174.
Valjan, **359**.
Valsan Gh. **85**.
Varlaam, 52.
Verghy Margareta Miller, 287.
Verlaine Paul, **141**.
Vianu Th., 50, 55, **61—62**, 67.
Vesper Iulian, 61.
Vigny A. de- 169.
Vinea I., 44, 55, 177, **178**, **272** (prozator).
Vissarion I. C., **234—5**.
Vlădescu G. M., **217**.
Vlahuța Al., 12, 75, 87, 91, 95, 109, 110, 111, 387.
Voevidca G., **135**.
Voiculescu V., 50, 52, **94—95**.
Voronca Ilarie, **178—179**.
Vrânceanu Dragoș, 180.
Vrioni Aida, **287**.
Vulovici N., 85.

Z

Zamfirescu Duiliu, 33, 185, 186, 197, 228, **330—331**, 386.
Zamfirescu George Mihail, **249—50** (prozator), 262, **373—374** (dramaturg).
Zarifopol Paul, **68—69**.

TABLA DE MATERIE

TABLA DE MATERIE

PARTEA I

Evoluţia ideologiei literare

Pag.

Prefaţa . . . .

I. *Sămănătorismul.*

§ 1. Mişcarea ideologică.

Ideologia eminesciană. 11
Sămănătorul 12
Sensul *Sămănătorului* 13
Luceafărul 14
Făt-Frumos 14
Ramuri 14
Junimea literară 15
Convorbiri literare 15
A. C. Cuza 15
Aurel C. Popovici 16
13 Martie 1906 16
Alte reviste 17

§ 2. Critica Sămănătoristă.

N. Iorga 18
Ilarie Chendi 21
Ion Scurtu 22
D. Tomescu 23
C. Ş. Făgeţel 23
G. Bogdan-Duică 23

II. *Poporanismul.*

§ 1. Mişcarea ideologică.

Evenimentul literar 25
Curentul nou 26
Viaţa românească 26

§ 2. Critica poporanistă.

C. Stere 29
G. Ibrăileanu 29
H. Sanielevici 32
Alţi critici poporanişti:
Izabela Sadoveanu, Octav Botez, M. Ralea 35

III. *Estetismul.*

§ 1. Mişcarea ideologică 36

Pag.
§ 2. Critica estetică.
M. Dragomirescu 37
Ion Trivale 40
IV. *Simbolismul.*
§ 1. Mișcarea ideologică.
Forța morală 41
Linia dreaptă 41
Vieața nouă 42
Revista celorlalți 43
Viața socială 43
Versuri și proză 43
Alte reviste 44
§ 2. Critica simbolistă.
O. Densusianu 45
N. Davidescu 46
F. Aderca 47
V. *Tradiționalismul.*
§ 1. Mișcarea ideologică.
Gândirea 49
Alte reviste 50
§ 2. Critica tradiționalistă.
Nichifor Crainic 51
VI. *Modernismul.*
§ 1. Mișcarea ideologică.
Sburătorul 55
Contimporanul 56
§ 2. Critica modernistă.
E. Lovinescu 57
VII. *Critica nouă.*
Tudor Vianu 61
Șerban Cioculescu 63
Pompiliu Constantinescu 64
Perpessicius 64
G. Călinescu 65
M. Sebastian 66
Vladimir Streinu 66
Alți critici:
Octav Șuluțiu, Lucian Boz, Eugen Ionescu 67
Eseiști:
Lucian Blaga 68
Paul Zarifopol 68
Criterion 69

PARTEA II

Evoluția poeziei lirice

I. *Poezia sămănătoristă.*
§ 1. Poezia sămănătoristă ardeleană.
Octavian Goga 75
St. O. Iosif 81

Pag.
Zaharia Bârsan 83
Ion Bârseanul 83
Alți poeți:
Maria Cunțan, Maria Cioban, Ecaterina Pitiș 83
I. U. Soricu 83
Ion Al. George 84
§ 2. Poezia sămănătoristă în regat.
A. Mândru 85
G. Vâlsan 85
Ion Sân-Giorgiu 86
Alți poeți 86
§ 3. Poezia sămănătoristă în Bucovina.
G. Rotică 86
Alți poeți 87
4. Poezia sămănătoristă în Basarabia 87
II. *Poezia tradiționalistă.*
Nichifor Crainic 90
Ion Pillat 92
V. Voiculescu 94
Adrian Maniu 96
Lucian Blaga 97
G. Murnu 100
Sandu Tudor 101
Marcel N. Romanescu 101
Radu Gyr 102
N. I. Herescu 103
Zaharia Stancu 103
N. Crevedia 103
V. Ciocâlteu 104
D. Ciurezu 104
Radu Boureanu 105
III. *Poezia „de concepție", filozofică și religioasă.*
P. Cerna 106
D. Nanu 108
Corneliu Moldovanu 109
A. Toma 110
N. Davidescu 111
George Gregorian 112
M. Săulescu 114
Ștefan Nenițescu 114
Al. Al. Philippide 115
Ion Marin Sadoveanu 115
IV. *Poezia erotică și elegiacă.*
Cincinat Pavelescu 117
Victor Eftimiu 119
Barbu Nemțeanu 119
Oreste 120
Demostene Botez 120
Claudia Millian 121
Otilia Cazimir 122
N. Milcu 123

M. Celarianu 123
George Dumitrescu 124

V. *Poezia descriptivă, realistă, socială, patriotică şi de războiu.*

Alice Călugăru 125
V. Demetrius 125
A. Dominic 126
Eugen Relgis 127
G. Talaz 127
Mircea Dem. Rădulescu 128
Aron Cotruş 129
B. Luca 130
Camil Petrescu 130
I. Valerian 132

VI. *Sonete şi miniaturi.*

M. Codreanu 133
Ion Pavelescu 134
Matei Ion Caragiale 134
Alexandrina Scurtu 134
Alice Soare 135
G. Voevidca 135
Em. Bucuţa 135
Em. Dorian 136

VII. *Poezia de fantezie.*

D. Anghel 138
G. Topârceanu 140
Horia Furtună 140
Alfred Moşoiu 141
D. Iacobescu 141
Perpessicius 142
G. Magheru 142
Sanda Movilă 142

VIII. *Poezia simbolistică.*

§ 1. Simbolismul grupului dela *Vieaţa nouă.*

O. Densusianu 146
Al. T. Stamatiad 147
Mihail Cruceanu 148
I. M. Raşcu 148
D. Protopopescu 149
V. Paraschivescu 149
Al. Gherghel 150
Eugeniu Speranţia 150
N. Budurescu 150
Mia Frollo 150

§ 2. Alţi poeţi simbolişti.

I. Minulescu 151
Eug. Ştefănescu-Est. 153
Bacovia 153
Elena Farago 155
F. Aderca 156
Camil Baltazar 157
Emil Isac 158

IX. *Sinteza poeziei moderniste şi tradiţionale.*

Tudor Arghezi 160

X. *Poezia cu tendinţa spre ermetism.*

I. Barbu 169
Vladimir Streinu 172
Simion Stolnicu 172
Eugen Jebeleanu 173
Mihai Moşandrei 173
Dan Botta 174
Virgil Gheorghiu 174
Cicerone Theodorescu 175
Al. Robot 178
Emil Gulian 175
Horia Stamatu 175
Barbu Brezeanu, Virgil Huzum, Ion Pogan 176

XI. *Poezia extremistă.*

Ion Vinea 178
B. Fundoianu 178
Ilarie Voronca 178

Alţi poeţi:

G. Silviu 180
G. Nichita 180
Dumitru N. Teodorescu 180
G. Lesnea, V. Cristian, Vladimir Cavarnali, Dragoş Vrânceanu, Ştefan Baciu, Vlaicu Bârnă, etc. etc. . . 180

PARTEA III

Evoluţia poeziei epice

I. *Cele două evoluţii ale epicei* 185

II. *Poezia epică rurală.*

§ 1. Consideraţii generale 187

§ 2. Sămănătorismul şi poporanismul moldovean.

C. Hogaş 192
Ion Adam 194
Mihail Sadoveanu 194
Em. Gârleanu 198
Ion Ciocârlan 200
S. Mehedinţi 201
Eug. Boureanu 201
Corneliu Moldovanu 202
A. Mândru 202
Ion Dragoslav 203
N. Dunăreanu 204
Vasile Savel 204
Jean Bart 204
I. I. Mironescu 205
Constanţa Marino-Moscu 205
Cezar Petrescu 206
Ionel Teodoreanu 209

Pag
Spiridon Popescu 213
Lucia Mantu 213
Ludovic Dauş 213
I. Dongorozi 215
Sandu Teleajen 215
Al. Lascarov-Moldovanu 216
G. M. Vlădescu 217
Victor Ion Popa 217
T. C. Stan 218
Mihail Şerban 218

Memorialistica:

D. C. Moruzi 219
Radu Rosetti 220
Iacob Negruzzi şi Gh. Panu 220
D. Anghel 221
Ion Petrovici 221
E. Lovinescu 222
N. Iorga 222
C. Stere 222

§ 3. Sămănătorismul muntean.

C. Sandu-Aldea 227
Gala Galaction 229
M. Chiriţescu 232
Vasile Pop 232
Gh. Becescu-Silvan 232
I. Ionescu Boteni 232
D. N. Ciotori 232
T. Cercel 232
I. Chiru Nanov 233
N. Pora 233
M. Lungianu 233
I. C. Vissarion 234
Ion Iovescu 235

§ 4. Sămănătorismul ardelean.

I. Agârbiceanu 236
L. Rebreanu 239

III. *Poezia epică urbană.*

§ 1. Consideraţii generale 243

§ 2. Epica socială şi de satiră socială.

V. Demetrius 245
C. Ardeleanu 246
I. Peltz 247
George M. Zamfirescu 249
Sărmanul Klopstock 250
Dem. Theodorescu 250
N. D. Cocea 252
D. N. Barnoschi 252
Octav Dessila 252

§ 3. Epica umoristică şi satirică.

I. A. Basarabescu 253

Pag.
Al. Cazaban 254
D. D. Patraşcanu 255
G. Brăescu 256
Damian Stănoiu 258
N. M. Condiescu 260
Al. O. Teodoreanu 261
Mihail Celarianu 262
C. Kiriţescu 263
G. Topârceanu 263
Mircea Damian 263
N. Crevedia 265
Marta D. Rădulescu 265
Neagu Rădulescu 266
G. Ciprian 266
Jacques G. Costin 266

§ 4. Epica modernistă, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească.

D. Anghel 268
Al. T. Stamatiad 268
Adrian Maniu 269
N. Davidescu 269
I. Minulescu 269
Tudor Arghezi 270
Ion Vinea 272
Mateiu I. Caragiale 273
Em. Bucuţa 274
F. Aderca 275
Ticu Archip 277
I. Călugăru 278
H. Bonciu 279
Petre Manoliu 279
Ioachim Botez 280
Dinu Nicodin 280
Alţi scriitori: Demostene Botez, Sanda Movilă, Eugeniu Sperantia, I. Valerian, Dragoş Protopopescu, Horia Furtună, M. D. Ioanid, D. N. Teodorescu, Coca Farago. 281

§ 5. Epica narativă.

Victor Eftimiu 282
N. Batzaria 283
Marcu Beza 283
Sergiu Dan 284
Romulus Dianu 285
Mihail Sebastian 285
Virgiliu Monda 286
Isaia Răcăciuni 287
Alţi scriitori: Tudor Teodorescu-Branişte, Igena Floru, Margareta Miller-Verghy, Aida Vrioni, B. Iordan, Anişoara Odeanu, Horia Oprescu, Adrian Hurmuz . . . . . 287—288

Pag.

§ 6. Epica autobiografică.

Mihail Dragomirescu . . . 289
E. Lovinescu . . . 290
G. Ibrăileanu . . . 293
G. Călinescu . . . 294
Eugen Relgis . . . 295
Mircea Eliade . . . 296
Anton Holban . . . 298
Octav Șuluțiu . . . 300

§ 7. Epica de analiză psihologică.

Hortensia Papadat-Bengescu . . . 301
N. Davidescu . . . 305
Camil Petrescu . . . 307
M. Blecher . . . 308
Ury Benador . . . 309
Henriette Yvonne Stahl . . . 310
Gib Mihăescu . . . 311
Lucia Demetrius . . . 313
Dan Petrașincu . . . 314
„Discobolul", Ieronim Șerbu, Horia Liman . . . 315

PARTEA IV

Evoluția poeziei dramatice

§ 1. *Considerații generale* . . . 319

§ 2. *Evolutia poeziei dramatice înainte de război.*

Al. Davila . . . 321
Ronetti Roman . . . 325
Barbu Delavrancea . . . 325
Duiliu Zamfirescu . . . 330
D. Anghel și St. O Iosif . . . 331
Al. G. Florescu . . . 333
George Diamandy . . . 333
Victor Eftimiu . . . 335
Mihail Sorbul . . . 341
Caton Theodorian . . . 344
A de Herz . . . 346
Octavian Goga . . . 348
Zaharia Bârsan . . . 349
Mihail Săulescu . . . 350
N. Iorga . . . 350

§ 3. *Evoluția poeziei dramatice după război.*

Ion Minulescu . . . 355
Mircea Dem. Rădulescu . . . 357
Valjan . . . 359
Ion Peretz . . . 360
L. Rebreanu . . . 361
Horia Furtună . . . 362
Igena Floru . . . 363
Hortensia Papadat-Bengescu . . . 364

Pag.
Ticu Arhip . . . 365
Camil Petrescu . . . 367
Victor Ion Popa . . . 368
Lucian Blaga . . . 369
Lucreția Petrescu . . . 372
George Mihail-Zamfirescu . . . 373
Paul Prodan . . . 374
Al. Kirițescu . . . 375
Adrian Maniu . . . 375
Claudia Millian . . . 376
Ion Marin Sadoveanu . . . 376
Tudor Mușatescu . . . 377
Ion Sân-Giorgiu . . . 379
G. Ciprian . . . 379
Mircea Ștefănescu . . . 380
Gib Mihăescu . . . 381
Anton Holban . . . 382

V. INCHEIERE

Incheiere . . . 386
Indice alfabetic . . . 393

TABLA ILUSTRAŢIILOR

TABLA ILUSTRAȚIILOR

Pag.
M. Eminescu . . . 11
G. Coșbuc . . . 12
Al. Vlahuță . . . 12
N. Iorga . . . 13
A. C. Cuza . . . 15
T. Maiorescu . . . 18
C. Dobrogeanu-Gherea . . . 18
Ilarie Chendi . . . 22
C. Stere . . . 29
G. Ibrăileanu . . . 30
H. Sanielevici . . . 33
M. Dragomirescu . . . 37
I. Trivale . . . 40
O. Densusianu . . . 45
F. Aderca . . . 48
E. Lovinescu . . . 57
T. Vianu . . . 62
Șerban Cioculescu . . . 63
Pompiliu Constantinescu . . . 64
Perpessicius . . . 65
Mihail Sebastian . . . 66
Vladimir Streinu . . . 66
Paul Zarifopol . . . 68
Octavian Goga . . . 78
St. O. Iosif . . . 82
G. Rotică . . . 87
Nichifor Crainic . . . 90
Ion Pillat . . . 91
V. Voiculescu . . . 95
Adrian Maniu . . . 96
Lucian Blaga . . . 98
G. Murnu . . . 100
N. Crevedia . . . 104
P. Cerna . . . 107
D. Nanu . . . 109
Corneliu Moldovanu . . . 109
A. Toma . . . 110
N. Davidescu . . . 111
G. Gregorian . . . 113
I. Marin Sadoveanu . . . 116

Pag.
Cincinat Pavelescu . . . 117
Victor Eftimiu . . . 119
Demostene Botez . . . 121
Claudia Millian . . . 122
M. Celarianu . . . 123
V. Demetrius . . . 125
A. Dominic . . . 126
Eugen Relgis . . . 127
Mircea Dem. Rădulescu . . . 128
Camil Petrescu . . . 130
I. Valerian . . . 132
M. Codreanu . . . 133
Alice Soare . . . 135
D. Anghel . . . 138
G. Topârceanu . . . 140
Horia Furtună . . . 140
Gh. Magheru . . . 143
Al. T. Stamatiad . . . 147
I. Minulescu . . . 152
G. Bacovia . . . 154
Elena Farago . . . 155
Camil Baltazar . . . 157
Tudor Arghezi . . . 160
I. Barbu . . . 170
Simion Stolnicu . . . 172
Eugen Jebeleanu . . . 173
Mihail Moșandrei . . . 173
Virgil Gheorghiu . . . 174
Cicerone Theodorescu . . . 175
Al. Robot . . . 175
Ilarie Voronca . . . 179
I. Al. Brătescu-Voinești . . . 186
I. L. Caragiale . . . 186
I. Creangă . . . 187
N. Gane . . . 187
C. Hogaș . . . 192
Mihail Sadoveanu . . . 195
Em. Gârleanu . . . 199
S. Mehedinți . . . 201
Cezar Petrescu . . . 207

Pag.
Ionel Teodoreanu 210
Ludovic Dauş 214
Al. Lascarov-Moldovanu . . . 216
G. M. Vlădescu 217
Victor Ion Popa 218
Mihail Şerban 218
Ion Petrovici 221
C. Sandu Aldea 227
Gala Galaction 229
Caton Theodorian 231
I. C. Vissarion 234
I. Agârbiceanu 237
I. Slavici 237
L. Rebreanu 239
C. Ardeleanu 246
I. Peltz 247
George M. Zamfirescu 249
I. A. Bassarabescu 253
Damian Stănoiu 254
D. D. Patraşcanu 255
G. Brăescu 257
N. M. Condiescu 260
Al. O. Teodoreanu 261
C. Kiriţescu 263
Mircea Damian 264

Pag
Ticu Archip 277
I. Călugăru 278
Ioachim Botez 280
Dinu Nicodin 280
Sergiu Dan 284
Virgiliu Monda 286
Anton Holban 299
Octav Şuluţiu 300
Hortensia Papadat-Bengescu . 303
Ury Benador 309
Henriette Yvonne Stahl . . . 311
Gib Mihăescu 311
Lucia Demetrius 314
Dan Petraşincu 315
Ronetti Roman 325
Barbu Delavrancea 327
Duiliu Zamfirescu 330
Mihail Sorbul 343
A de Herz 346
Valjan 359
Lucreţia Petrescu 372
Tudor Muşatescu 378
G. Ciprian 380
Mircea Ştefănescu 381

VERIFICAT
1987